

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESTHÉTIQUE ET PRAGMATIQUE DE LA SÉRIE CONTEMPORAINE QUÉBÉCOISE :
LE CAS DES *INVINCIBLES*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

KARINE BOISVERT

SEPTEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire ainsi qu'à la réussite de ce formidable parcours universitaire.

Je tiens à remercier sincèrement Pierre Barrette, qui, en tant que directeur, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi que pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Son soutien moral et ses nombreux encouragements m'ont permis de persévérer durant mes périodes de remises en question. Mes remerciements vont également aux membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à ma recherche en acceptant d'examiner mon travail et de l'enrichir par leurs propositions.

Je tiens également à remercier tous les organismes qui m'ont soutenue financièrement durant mes études à la maîtrise. Leur aide fut un apport considérable durant ce parcours : le Centre de recherche sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), la Faculté de communication de l'UQAM, le Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE), ainsi que les entreprises Hydro-Québec et RBC Banque Royale.

Je n'oublie pas mes parents pour leur contribution, leur soutien et leur patience. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mon amie Julie, qui a eu la gentillesse de lire et de corriger ce travail. Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée durant mon cheminement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	3
PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 L'institution télévisuelle en profonde mutation	3
1.1.1 L'explosion de l'offre télévisuelle et la transformation du public.....	4
1.1.2 La révolution numérique et les nouveaux modes de visionnement	5
1.1.3 Un nouveau joueur dans le monde télévisuel.....	6
1.2 De la paléo, à la néo à la post-télévision	8
1.2.1 La paléo-télévision	9
1.2.2 La néo-télévision	10
1.2.3 La post-télévision	11
1.3 Un phénomène émergent au Québec	12
1.3.1 La recension des études scientifiques	12
1.3.2 Le virage du téléroman à la série québécoise	13
1.4 Les questions et l'hypothèse de recherche	16
CHAPITRE II	18
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE	18
2.1 La théorie sémio-pragmatique	18
2.1.1 L'origine de la sémio-pragmatique	18
2.1.2 La sémiologie du cinéma et les travaux de Christian Metz	19
2.1.3 La théorie sémio-pragmatique chez Roger Odin	20
2.1.4 La sémio-pragmatique et les travaux de François Jost	22
2.1.5 La pertinence de la sémio-pragmatique	23

2.2 Les concepts-clés	24
2.2.1 La sémantico-syntaxique.....	24
2.2.2 La transtextualité.....	25
2.2.3 La pragmatique	27
2.2.4 Le modèle de l'œuvre en contexte	28
2.3 La méthode de recherche	29
2.3.1 Une grille d'analyse en trois axes	29
2.3.2 L'approche esthétique pour l'analyse de la télévision	30
2.3.3 L'analyse de cas ou l'élaboration d'un corpus ?	31
2.3.4 Une analyse de cas de la série <i>Les Invincibles</i>	33
2.3.5 L'arc narratif de la série <i>Les Invincibles</i>	34
CHAPITRE III	37
ANALYSE ET INTERPRÉTATION DE LA SÉRIE <i>LES INVINCIBLES</i>	37
3.1 Sur le plan sémantico-syntaxique	37
3.1.1 Les personnages	37
3.1.2 Les lieux	44
3.1.3 La narration	47
3.1.4 Les effets de style.....	52
3.2 Sur le plan de la transtextualité	55
3.2.1 Métatextualité.....	55
3.2.2 Architextualité.....	58
3.2.3 Hypertextualité.....	62
3.2.4 Intertextualité et paratextualité.....	64
3.3 Sur le plan pragmatique	67
3.3.1 Le regard-caméra	67
3.3.2 Les voix d'adresse hors l'image.....	69
3.3.3 Les adresses écrites et cartons d'adresse.....	70
3.3.4 Les écrans seconds	72
3.3.5 La présence du dispositif.....	75
3.3.6 Le mockumentaire.....	77

3.4 Synthèse des résultats.....	82
3.4.1 Le schéma du « genre au second degré »	83
CONCLUSION	86
ANNEXE	89
BIBLIOGRAPHIE	95
MÉDIAGRAPHIE	103

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Schéma de la sémio-pragmatique	21
2.2 Modèle de l'œuvre en contexte	28
3.1 Personnages dans leur environnement domestique.....	45
3.2 Discussion téléphonique entre les quatre protagonistes.....	52
3.3 Steve imagine des gens heureux dans un corridor	53
3.4 Rémi maquillé en Gene Simmons du groupe <i>Kiss</i>	57
3.5 Carlos imagine l'accouchement de Lyne	59
3.6 Carlos enfant arborant un costume de super héros	61
3.7 Rocky prépare sa vengeance contre le boxeur soviétique Ivan Drago	63
3.8 Steve prépare sa vengeance contre sa copine Cynthia.....	63
3.9 L'univers de la bande dessinée	64
3.10 Générique de la série.....	66
3.11 Pierre-Antoine présente les clauses de la charte au téléspectateur	69
3.12 Carlos écrit une lettre de rupture à Lyne.....	71
3.13 Photos d'enfance des acteurs de la série	73
3.14 Plan de l'équipe de tournage.....	75
3.15 Jean-François Rivard incarne un vendeur de <i>comic book</i>	76
3.16 Témoignage de Pierre-Antoine racontant son aventure avec Gisèle	79
3.17 Schéma du genre au second degré	83
3.18 Typologie de la réflexivité	84

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous proposons une analyse de la téléserie contemporaine québécoise. Au cours des dernières années, les téléseries se sont multipliées et se sont considérablement raffinées, tant sur le plan du contenu que de la forme. Pour ce faire, nous effectuons une analyse de cas de la série *Les Invincibles*, réalisée par Jean-François Rivard, qui fut l'une des émissions marquantes des dix dernières années dans le paysage télévisuel québécois. Nous analysons cette série tant d'un point de vue formel qu'en termes de contenu afin de démontrer quelles sont les stratégies d'énonciation utilisées par les réalisateurs dans la série contemporaine. Notre cadre théorique s'appuie sur la théorie sémio-pragmatique et notre méthodologie s'effectue à l'aide d'une grille d'analyse en trois axes généraux : l'axe sémantico-syntaxique, l'axe transtextuel et l'axe pragmatique. Nos résultats montrent qu'il existe dans la série une volonté de briser les conventions du genre fictionnel, les normes et les standards du téléroman classique. Cette série est marquée par une forte réflexivité et nous permet de conclure qu'elle s'ancre dans le genre télévisuel au second degré.

Mots-clés : téléserie, fiction, réflexivité, énonciation, *Les Invincibles*.

INTRODUCTION

Depuis une dizaine d'années, l'institution télévisuelle a subi de profondes mutations (Missika, 2006 ; Perreur, 2011). Ces mutations d'ordre institutionnel concernent notamment la concurrence accrue autour des revenus publicitaires, liée à l'arrivée d'internet, ainsi que le déclin des chaînes généralistes au profit des chaînes spécialisées, qui entraîne dans son sillage une transformation des genres traditionnels (Tremblay, 2006). C'est dans ce contexte qu'il est possible d'observer une transformation du statut de la fiction. Souvent désignée comme le « spectacle du pauvre » (Jost, 2009, p.6), la télévision commence en effet à trouver une nouvelle légitimité du fait qu'elle rejoint un spectateur cinéphile et plus sophistiqué, un téléspectateur qui n'a pas peur du mélange des genres et de la réflexivité, des caractéristiques que l'on associe habituellement au domaine du cinéma. En fait, au cours des dernières années, les téléseries se sont multipliées et se sont considérablement raffinées, tant sur le plan du contenu que de la forme (Esquenazi, 2010). Certains chercheurs ont remarqué une transformation, voire une « cinématisation » de la série contemporaine (Esquenazi, 2010 ; Benassi, 2000 ; Perreur, 2011). Ce phénomène est remarquable tout particulièrement aux États-Unis depuis une dizaine d'années, et a été souvent décrit comme « l'effet HBO » (Taite, 2008), ou le développement par les chaînes câblées de grandes séries télévisuelles de qualité (Akass & McCabe, 2007). Nous constatons que ce phénomène tend à se répercuter au Québec, par l'émergence d'une nouvelle vague de réalisateurs qui redéfinissent à leur tour les normes et standards du téléroman classique au profit de grandes séries dramatiques. Il est pertinent, dans ce contexte, de se demander quel sens nous devons donner à cette révolution de la fiction télévisuelle, et notamment quels sont les aspects esthétiques et pragmatiques qui sont touchés par cette révolution.

Ce mémoire vise à comprendre les stratégies d'énonciation à travers l'analyse d'une série contemporaine québécoise : *Les Invincibles* et comporte trois parties importantes. Le chapitre I présente le contexte dans lequel est apparue la série contemporaine, l'émergence du phénomène au sein du paysage télévisuel québécois ainsi que le passage du téléroman à la série. Ce premier chapitre se termine par la présentation de notre question de recherche et par une discussion de la pertinence sociale du mémoire.

Le chapitre II expose le cadre théorique utile à notre étude et la méthodologie utilisée dans le cadre de ce mémoire. Nous présentons, tout d'abord, l'origine de la théorie sémiopragmatique avec les travaux de certains chercheurs (Morris, 1966 ; Metz, 1991 ; Odin, 2011 ; Jost, 2009) ainsi que sa pertinence. Par ailleurs, nous définissons les différents concepts-clés qui sous-tendent notre recherche tels que la « sémantico-syntaxique » (Altman, 1984), la notion de « transtextualité » (Genette, 1982), le concept de la « pragmatique » (Morris, 1966) et nous terminons cette section par le modèle de l'œuvre en contexte. Dans la deuxième partie du chapitre II, nous proposons la méthodologie employée, la grille d'analyse en trois axes ainsi que la justification de notre cas à l'étude.

Le chapitre III a pour objectif de dévoiler les principaux résultats de notre analyse et pour chacun des trois axes, nous analysons et interprétons les données. Sur le plan sémantique, nous débutons par la présentation des résultats à propos des personnages, des thèmes abordés, des lieux ainsi que des effets de style. Nous poursuivons notre recherche par la présentation des données en abordant les différentes sous-catégories de transtexualité. Nous en venons finalement à dresser les différentes formes d'énonciation sur le plan pragmatique telles que le regard-caméra, les voix d'adresse hors image, les adresses écrites et cartons d'adresse, les écrans seconds ainsi que la présence du dispositif. En conclusion, nous revenons sur l'analyse en présentant le schéma du genre au second degré.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Le premier chapitre est consacré à notre problématique de recherche. Nous abordons le contexte dans lequel se retrouvent la fiction contemporaine et les différentes mutations de l'institution télévisuelle. Par ailleurs, nous nous attardons sur les différents éléments qui ont influencé la fiction contemporaine, par exemple, l'arrivée de la chaîne HBO et la généralisation de la télé réalité. Nous expliquons également l'émergence du phénomène au sein du paysage télévisuel québécois ainsi que le passage du téléroman à la série. Ce premier chapitre se termine par la présentation de notre question de recherche et par une discussion de la pertinence sociale de ce mémoire en expliquant le rôle que prend la fiction dans notre société contemporaine.

1.1 L'institution télévisuelle en profonde mutation

Depuis quelques années, l'institution télévisuelle a subi de profondes mutations (Missika, 2006 ; Spigel, 2004). Ces mutations concernent notamment la concurrence accrue autour des revenus publicitaires, liée à l'arrivée d'internet, ainsi que le déclin des chaînes généralistes au profit des chaînes spécialisées, ce qui entraîne une crise de la télévision traditionnelle (Tremblay, 2006). Ces changements évoluent depuis les années 1980 et deviennent visibles à la charnière du siècle. L'arrivée du magnétoscope et de la télécommande, dans les années 1980, bouleverse l'expérience du spectateur. L'ère du zapping débute et la compétition entre les chaînes s'accroît. Nous assistons de plus en plus à la multiplication des chaînes, ce qui entraîne l'éparpillement des audiences et des émissions ciblées par genre s'adressant de plus en plus à des publics de niches. Abordons maintenant, de façon plus spécifique, ces grands bouleversements de l'institution télévisuelle.

1.1.1 L'explosion de l'offre télévisuelle et la transformation du public

Au cours des années 1980, de nouvelles chaînes américaines spécialisées voient le jour. Durant cette même période, les chaînes généralistes américaines (ABC, CBC, NBC) subissent une chute d'audience importante. Face à cette concurrence accrue et à la baisse des cotes d'écoute, « les grands réseaux américains vont prendre rapidement conscience de la nécessité d'innover pour séduire un public de plus en plus exigeant et de plus en plus volatil » (Boutet, 2011, p.32). Entre 1975 et 1994, leurs programmes vont connaître une croissance fulgurante. Suite à cette crise, ces chaînes vont adopter deux stratégies pour leurs émissions de fiction. D'une part, ils jouent sur la sécurité en diffusant des valeurs sûres [que le public fuit déjà au profit du câble] et, d'autre part, ils tentent de prendre des risques par la mise à l'antenne de séries de grande qualité, complexes et exigeantes. Paradoxalement, cette situation engendre des conditions favorables pour la fiction. Dans un contexte de libéralisme économique, la Federal communications Commission (FCC), qui est l'instance de régulation de l'audiovisuel aux États-Unis, impose ses règles. Nous assistons à la « suppression progressive ou la simplification de certaines règles alors jugées contraignantes pour une opération rentable et efficace des organes médiatiques » (Perreur, 2011, p.86). Le développement intensif du câble et la multiplication des chaînes marquent le début du déclin des chaînes généralistes. Les années 1990-2000 héritent directement des années 1980 et la télévision devient de plus en plus une expérience individuelle et particulière. Le taux de pénétration du câble croît rapidement en même temps que l'offre augmente. Dans les années 1990 et 2000, nous assistons à la multiplication des chaînes et à une nouvelle façon de regarder les fictions télé, ce qui entraîne l'éparpillement des audiences et des émissions ciblées destinées à un public précis. Nous pensons à des émissions ciblées par genres (History channel, Western channel), par centres d'intérêts (Food network, Travel channel), (Boutet, 2011, p.37). Comme l'indique Missika, « nous sommes passés ainsi d'une télévision d'abondance à une télévision de niches » (2006, p.11). Paradoxalement, les séries américaines gagnent en inventivité, en audace et en « qualité » (Brunsdon, 1990; Feuer, 2007) au cours des années 1990 et 2000.

La télévision commence, en effet, à trouver une nouvelle légitimité du fait qu'elle rejoint un spectateur cinéophile et plus sophistiqué, un téléspectateur qui n'a pas peur du mélange des genres et de la réflexivité, caractéristiques que l'on associe habituellement au domaine du cinéma. Condamnée par sa réputation d'être « le spectacle du pauvre », « un médium sale » (Jost, 2009, p.11), « une source d'abêtissement et de manipulation », (Adorno et Horkheimer, 1974, p.31), la télévision tend pourtant à retrouver une certaine crédibilité. Comme l'indique Esquenazi, « les amateurs de série se multiplient [...] et ne vivent plus cachés comme jadis, quand l'opprobre touchait un genre commercial et dégradant (2010, p.3). Ces transformations de l'institution télévisuelle ont provoqué l'apparition de nouveaux modes de visionnement.

1.1.2 La révolution numérique et les nouveaux modes de visionnement

Les années 2000 sont caractérisées par la révolution numérique liée à l'apparition de nouveaux supports. Boutet nomme cette période « l'ère digitale » (2011, p.37) : on assiste ainsi au remplacement des cassettes VHS analogiques par les DVDs numériques. Les appareils d'enregistrement numérique se généralisent aux États-Unis et permettent de programmer l'enregistrement systématique des épisodes télévisuels et donc, de supprimer les pauses publicitaires. Selon Boutet, le spectateur se libère de la « tyrannie du direct » (2011, p.38). Ces visionnages en différé contribuent eux aussi à faire chuter les audiences et en particulier le nombre de téléspectateurs qui regardent les publicités. Un nombre croissant d'entreprises vont abandonner la publicité au profit du placement de produit, notamment les fabricants de téléphones portables, de voitures, d'ordinateurs, de vêtements, etc. Dans les années 2000, la généralisation de l'internet haute vitesse permet de télécharger et d'échanger rapidement des vidéos, d'en diffuser à la demande (streaming) ou en continu (télévision par internet, webtélé). Il devient donc possible de regarder une fiction télé sur un autre support que celui de la télévision : ordinateur, téléphone portable, lecteurs numériques divers, etc. Nous pensons notamment à toutes ces plateformes de visionnement qui sont de plus en plus populaires telles que *Netflix*, *Tou.tv*, etc. De telles plateformes donnent un accès illimité à un catalogue de films, séries, émissions et documentaires, etc. Les écrans de télévision deviennent plus grands et de plus en plus de foyers s'équipent de cinéma maison, car les

chaînes proposent leurs programmes en haute définition. C'est dans ce contexte que l'on voit apparaître les grandes transformations qui influencent la télévision contemporaine. Ce contexte n'est pas sans lien avec l'arrivée d'un joueur important dans le paysage télévisuel américain.

1.1.3 Un nouveau joueur dans le monde télévisuel

Depuis quelques années, les séries se sont multipliées et se sont considérablement raffinées, tant sur le plan de la forme que du contenu (Boutet, 2011 ; Benassi, 2000). D'une part, certains chercheurs ont remarqué une « cinématisation » de la série contemporaine (Barrette, 2010 ; Esquenazi 2010 ; Nelson, 2008). Ce phénomène est remarquable, tout particulièrement aux États-Unis depuis une dizaine d'années, et a été souvent décrit comme « l'effet HBO » (Akass et McCabe, 2007 ; Edgerton, 2008 ; Feuer, 2007), caractérisé par le développement par les chaînes câblées de grandes séries télévisuelles de « qualité ». Par exemple, aux États-Unis, les autres chaînes spécialisées ainsi que les réseaux américains, ont tout d'abord décidé d'adopter des stratégies semblables que nous pouvons qualifier de véritable « effet HBO » (Taite, 2008). Par « effet HBO », nous entendons ici l'effet que la programmation de la chaîne HBO a eu sur les autres chaînes. La chaîne se met à produire des séries originales à destination d'un public riche, urbain et éduqué (Boutet, 2011 ; Esquenazi, 2010 ; Huet et Rao, 2012). De nouvelles séries voient le jour comme *Oz* (1997-2003), *Six Feet Under* (2001-2005), *The Sopranos* (1999-2007), *Sex and the City* (1998-2004), etc. D'autres chaînes spécialisées se sont par la suite lancées dans la production de grandes séries. Nous pensons à la chaîne AMC qui propose des émissions telles que *Madmen* (2007-), *Breaking Bad* (2008-), *The Walking dead* (2010-) ou à la série *Damages* (2007-2012) qui est diffusée sur la chaîne FX. La popularité et le succès de la chaîne HBO influencent la façon de faire de la télévision au Québec [et dans le monde entier]. Comme l'indique Boutet, si les séries américaines gagnent en qualité et en audace au cours des années 1990 et 2000, c'est sous l'influence indéniable de la chaîne HBO :

HBO a proposé au public des fictions d'excellente facture, tant sur le plan formel [en se rapprochant de la qualité des films de cinéma] que sur le plan du contenu [avec un discours politiquement incorrect et une critique profonde de la société américaine passée et présente] (2011, p.39).

La chaîne HBO (Home Boxe Office) aux États-Unis a généré une nouvelle offre télévisuelle. Créée en 1972, HBO s'est spécialisée dans la diffusion d'événements sportifs (Edgerton, 2008, p.3) et la diffusion de films de cinéma. La chaîne opère selon un modèle économique très différent des réseaux généralistes et des chaînes locales traditionnelles. Comme l'indique Boisvert, « HBO est une chaîne câblée à laquelle les gens doivent s'abonner et pour laquelle ces derniers doivent par conséquent payer un tarif mensuel » (2011, p.74). Ainsi, son objectif n'est pas de séduire des annonceurs, mais plutôt de plaire à des abonnés afin de renouveler leur abonnement. La télévision HBO s'est beaucoup inspirée du cinéma des années 70 aux États-Unis, un cinéma d'auteur marqué par plus de liberté et des thèmes souvent violents. La première série dramatique originale diffusée sur HBO est *Oz* (1997-2003), une fiction sur l'univers carcéral créée par Tom Fontana. La différence avec les productions des grands réseaux américains est déroutante : un univers peu familier, une réalisation très cinématographique, des décors soignés, un langage cru, des scènes de violence extrême, de très nombreuses références et citations empruntées à la littérature et au cinéma. HBO va proposer ensuite une série dont le héros est un parrain de la mafia en pleine crise de la quarantaine, *The Sopranos* (1999-2007). Cette série ouvre la voie à un très grand nombre d'autres fictions à la forme et au contenu très audacieux. Un aspect important de la stratégie marketing de la chaîne HBO est le choix de son slogan (Leverette, 2008, p.2). Le slogan « It's not TV¹ » résume bien le rôle d'HBO depuis 1990 sur la façon de produire des séries télévisées aux États-Unis. Esquenazi affirme que « ce slogan et sa critique franche contre les programmes des réseaux s'adossent à la méfiance entretenue par la grande presse vis-à-vis de la télévision » (Anderson, 2008, p.25 cité dans Esquenazi, 2010, p.57). Cette « cinématisation » de la série n'est pas sans lien avec le fait que de plus en plus d'acteurs de cinéma vont interpréter des rôles dans les séries télévisées et les réalisateurs de cinéma vont

¹ Slogan de la chaîne HBO entre 1997 et 2009 (Boutet, 2011, p.39).

graduellement passer à la télévision, créant ainsi des liens étroits au sein de la culture populaire entre le cinéma, la littérature, mais aussi la télévision. La télévision a formé de nouvelles générations de cinéastes et a favorisé le développement d'une nouvelle esthétique (Lipovetsky et Serroy, 2007, p.233). Les carrières de la plupart des acteurs, des scénaristes et des réalisateurs se développent désormais à la télévision comme au cinéma. Cette porosité entre cinéma et télévision n'est pas sans rappeler l'intérêt des cinéastes de talent qui ont participé à la télévision et la réalisation prend une place de plus en plus importante. Du côté des réalisateurs, Michael Mann et Steven Spielberg ont produit pour la télévision (David Lynch fut le premier « artiste » de cinéma réputé à entreprendre une série de télévision), (Esquenazi, 2010, p. 154). En réalisant la série *Twin Peaks* (1990-1991), en collaboration avec Mark Frost, nous donnons carte blanche à un homme représentant l'élite artistique pour fabriquer une série télévisée. Nous pensons également à Martin Scorsese qui a réalisé le premier épisode de la série *Boardwalk Empire* (2010-) ou à Frank Darabont qui a adapté la bande dessinée de *Walking Dead* (2010-) pour la télévision (Huet et Rao, 2012, p.191). Alan Ball, réalisateur de *Six Feet Under* (2001-2005), était d'abord réalisateur, primé aux Oscar, primé aux Golden Globes pour *American Beauty* (1999) et ensuite réalisateur d'une série. Du côté des acteurs, un bon nombre s'approprient des rôles majeurs dans des séries passant du grand écran au petit écran. Le phénomène n'est pas vraiment nouveau, car on se souvient de Roger Moore jouant dans quelques séries des années 1960 et 1970 ou Michael J. Fox dans *Spin City* (1996-2002). Plus récemment et pour n'en citer que quelques-uns, nous pouvons voir Glen Close dans *The Shield* (2002-2008) et *Damages* (2007-2012), Meryl Streep et Al Pacino dans *Angels in America* (2003), Alec Baldwin dans *30 Rock* (2006-2013), Kiefer Sutherland dans *24* (2001-2014) et *The Confession* (2011-). Finalement, ces grands bouleversements de l'institution télévisuelle ne sont pas sans lien avec le passage de la paléo à la néo, à la post-télévision.

1.2 De la paléo, à la néo à la post-télévision

Umberto Eco (1987) propose une terminologie (paléo-télévision et néo-télévision) pour caractériser l'évolution du champ télévisuel. Cassetti et Odin (1990) poursuivent les travaux d'Umberto Eco et construisent un modèle théorique qui met en évidence quelques

transformations de l'institution télévisuelle, ainsi que des changements dans le positionnement du spectateur. Il faut toutefois mentionner que ce sont de grandes tendances qui touchent tout particulièrement les chaînes publiques. À titre exploratoire, les deux auteurs prennent appui sur deux espaces distincts : l'espace italien [régime privé] et l'espace français [régime public]. Ce modèle nous permet de mieux comprendre les différentes mutations de l'institution télévisuelle et de situer celles-ci dans leur contexte. Cependant, nous mettons quelques bémols quant aux différentes généralisations outrancières auxquelles cela peut mener. Casetti et Odin affirment que ce modèle n'est pas la naissance d'un nouveau mode de communication, mais plutôt un modèle de communication « épidermique et énergétique » (1990, p.22) et mentionnent que ces périodes sont des structures mixtes, car de nombreuses caractéristiques de la paléo sont présentes dans la néo-télévision. Ces auteurs évoquent également certaines limites comme quoi ce modèle pourrait même se répercuter ailleurs que dans l'espace télévisuel dont notamment dans l'espace du cinéma, dans les nouveaux films et dans la demande des nouveaux spectateurs. Cette analyse est symptomatique d'une mutation plus profonde touchant l'ensemble de l'espace social et provoque une véritable crise des institutions.

1.2.1 La paléo-télévision

La paléo-télévision est fondée sur un projet de communication culturelle et populaire : un contrat de communication pédagogique régissant un espace où les spectateurs constituent une sorte de grande classe dont les professionnels de la télévision sont en quelque sorte les « maîtres » (Casetti et Odin, 1990, p.10). Ce premier âge de la télévision est le temps de la découverte et la culture passe par la télévision. La paléo-télévision fonctionne par « rendez-vous » chez le téléspectateur. Elle présente des discours conservateurs, provenant de l'Église, du corps médical ou de l'institution judiciaire et transmet surtout un message d'autorité, en décalage avec les problèmes que rencontre la société. Dans la paléo-télévision, la communication est fortement vectorisée et elle met également en œuvre un second niveau contractuel correspondant à un mode de structuration du flot. Elle donne la consigne à ses spectateurs d'être disponibles à la demande de ces émissions. De plus, le flot est soumis à une grille de programmes jouant pleinement son rôle structurant. Cette grille permet au spectateur de faire son choix et de se préparer à effectuer les opérations de production de sens et

d'affects liées au contrat de communication correspondant à l'émission choisie. Cette télévision est également fondée sur la séparation et la hiérarchisation des rôles, c'est-à-dire entre ceux qui détiennent le Savoir et ceux avec qui on cherche à communiquer. Le téléspectateur est en position d'infériorité : il y a les détenteurs du Savoir et de l'autre ceux qui le transmettent. La télévision expose seulement l'exceptionnelle érudition des candidats qui leur confère une sacralité et cela justifie leur apparition au petit écran. Dans cette paléo-télévision, le journal télévisé est avant tout « un journal parlé » (Missika, 2006, p.15) et la fiction est un mélange de théâtre, de cinéma et de feuilleton radiophonique.

1.2.2 La néo-télévision

Dans le passage de la paléo à la néo-télévision, nous constatons une transformation du discours institutionnel au discours individuel. La néo-télévision rompt avec le contrat de communication pédagogique, et introduit massivement le concept d'interactivité dont le spectateur est le centre. Elle fonctionne au « contact » plutôt qu'en terme de « contrat ». Elle n'est plus un espace de formation, mais un espace de convivialité et substitue à la relation hiérarchique de la paléo-télévision une relation de proximité : la vie quotidienne en est le référent premier. Le spectateur est davantage interpellé pour donner son avis. Dans ce régime télévisuel, plusieurs rôles sont assignés au spectateur, dont celui de mandant, de participant et d'évaluateur. Il s'agit d'une télévision d'intimité et de familiarité. On assiste désormais à la décroissance du nombre de grands rendez-vous de la paléo-télévision. Sur le plan du référent temporel, les émissions se plient au rythme de la temporalité quotidienne et sur le plan du référent spatial, la scénographie s'ancre de plus en plus dans l'espace quotidien. Deux genres de programmes sont caractéristiques de la néo-télévision : l'émission *omnibus* et le *talk-show*. L'émission *omnibus* est un genre éclaté incluant à la fois des variétés, de l'information, des jeux, des spectacles et de la publicité. Sur le plan formel, c'est le « royaume de l'insertion » (Casetti et Odin, 1990, p.16), du flux continu et du métissage généralisé. Dans la néo-télévision, tout va de plus en plus vite et fonctionne à la mise en phase énergétique ; images-fragments, images-vitesse, images-pulsations, etc.

Deux conséquences découlent de cet ensemble de transformations : la néo-télévision perd sa dimension de socialisation, car le processus relationnel est fondamentalement individuel et le spectateur vibre au rythme des sons et des images et non au rythme des événements racontés. Rien ne ressemble à une authentique rencontre. Finalement, elle se caractérise par l'absence de tout recours à un tiers symbolisant : elle n'invite pas ses spectateurs à mettre en œuvre un ensemble de production de sens et d'affects, mais elle les invite à vivre ou à « vibrer » avec la télévision.

1.2.3 La post-télévision

S'inspirant de la terminologie proposée par ces derniers auteurs, Missika (2006) propose le concept de « post-télévision » qui caractériserait le petit écran d'aujourd'hui. Dans ce régime télévisuel, la relation du téléspectateur à la télévision a changé progressivement vers plus d'autonomie, d'interaction avec le public et de désenchantement. Le spectateur face au « rendez-vous télévisuel » se fait de plus en plus capricieux et infidèle. L'individu ordinaire [le quidam] de la néo-télévision pouvait jusqu'à maintenant accéder à l'écran, car il avait vécu quelque chose d'extraordinaire, mais la post-télévision va réduire cette condition, car « plus besoin d'être en crise pour dévoiler son intimité, plus besoin de la richesse d'une expérience pour se raconter, plus besoin d'être exclu, souffrant ou héroïque pour être entendu [...] il suffit d'être » (Missika, 2006, p. 29). Dans cette post-télévision, l'être veut s'épanouir sans complexe et le développement personnel est vécu comme une quête légitime. Comparativement à la néo-télévision, l'individu n'attend plus guère que la télévision le console, mais bien qu'elle soit le lieu de l'affirmation de soi. Par ailleurs, celui qui est à l'écran n'est plus différent du téléspectateur, mais sa seule présence à la télévision lui confère une aura distincte. Dans la post-télévision, le rêve de « passer à la télévision » devient une quête primordiale. Melh indique que la télévision « n'est plus seulement médiatrice, porte-parole, intermédiaire [...] elle se présente comme actrice du destin professionnel de ces jeunes gens qu'elle a sortis de l'ombre » (2002, p.88). Ce passage est unique : la télévision affiche une force de mise en abîme par laquelle elle devient le coach, l'initiateur de l'épanouissement personnel de l'individu, voire du spectateur devenu lui-même le quidam de l'écran :

la télévision qui était « messagère » avec la paléo-télévision, « missionnaire » avec la néo-télévision, devient « Pygmalion » dans la post-télévision [...] l'émission de télé réalité est conçue pour donner à voir ces processus de transformation et de dépassement du « Je » (Missika, 2006, p.30).

Ainsi, en quelques années, nous sommes passés d'une télévision de pénurie et de masse à une télévision d'abondance et de niches qui se rapproche de plus en plus de son téléspectateur. Comme l'indique Missika, ce qui distingue réellement la télévision d'hier et d'aujourd'hui est « le changement de la relation entre celui qui regarde et celui qui émet » (2006, p.12). En outre, il nous semble maintenant nécessaire de revenir aux origines de la télévision québécoise en présentant les différents travaux liés au téléroman, ainsi que le passage de cette forme télévisuelle à la série contemporaine.

1.3 Un phénomène émergent au Québec

1.3.1 La recension des études scientifiques

Au Québec, le téléroman a connu un grand succès populaire et a suscité de nombreuses études importantes (Huet et Rao, 2012, p.188). Les principaux travaux de recherche se sont principalement concentrés sur le « téléroman québécois » dans une perspective historique (Ross et Tardif, 1975 ; Nguyen-Duy, 1995 ; Desaulniers, 1996 ; De La Garde, 2002 ; Bouchard, 1997 ; Demers, 2006 ; Aubry, 2006 ; Goudreau, 1997). D'autres recherches se sont par ailleurs intéressées à des aspects spécifiques du téléroman, par exemple la représentation ou la réception (Emond, 2009 ; Lortie, 2008 ; Blouin, 2006). Dans le domaine de la recherche québécoise, l'étude de la série télévisée contemporaine semble encore embryonnaire. Toutefois, certains chercheurs américains, britanniques (Creeber, 2006) et français (Sepulchre, 2011 ; Jost, 2004 ; Carrazé, 2007 ; Buxton, 2010) ont déjà amorcé le terrain dans les départements de communication et de cinéma. Creeber (2006), avec la contribution d'éminents spécialistes internationaux (Corner, 2006 ; Nelson, 2006), propose une introduction aux études télévisuelles, qui traite tout particulièrement des grandes questions, des débats, des concepts et des méthodologies employés dans le domaine télévisuel. D'autres études se concentrent sur la « qualité » télévisuelle et le phénomène HBO (Feuer, 2007 ; Brunson, 1990 ; Edgerton, 2008 ; Leverette et al., 2008 ; Esquenazi, 2010).

Dans la section suivante, nous dressons un bref portrait historique afin de mieux comprendre le contexte dans lequel émerge la série.

1.3.2 Le virage du téléroman à la série québécoise

Au début de la télévision, alors que le Québec prône encore le « retour à la terre », nous remarquons que les intrigues se déploient souvent dans les milieux ruraux et que « l'action est fréquemment située dans le passé, ce qui favorise la représentation de styles de vie traditionnels : pensons à [...] *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970), *Au chenal du moine* (1957-1958) et à *Cap aux sorciers* (1955-1958), (Jolicoeur, 2008, p.131). Comme l'indique Barrette :

pendant près de trente ans, le téléroman s'est imposé dans les foyers francophones du Canada, devenant le principal signe distinctif d'une télévision nationale qui affirmait, en même temps, son ancrage nord-américain et son attachement prononcé à la culture littéraire² (2008, p.7).

Depuis quelques années, au Québec, on constate l'émergence d'une nouvelle vague de réalisateurs qui redéfinissent les normes du téléroman classique au profit de nouvelles fictions plus audacieuses qui brisent les barrières du genre fictionnel. Nous pensons à Podz, *19-2* (2011-), *Minuit le soir* (2005-2007), *C.A.* (2006-2010), *Tu m'aimes-tu ?* (2012) ; Jean-François Rivard, *Les Invincibles* (2002-2005) ; Stéphane Lapointe, *Tout sur moi* (2006-2011) ; Francis Leclerc, *Apparences* (2012), etc. Ces réalisateurs s'inspirent des techniques cinématographiques et nous constatons qu'il n'y a plus cette dichotomie entre la télévision et le cinéma, mais bien de réels vases communicants dans ce mouvement horizontal entre les deux médias. Bien que nous pouvons répertorier certains cas isolés dans les années 1980 ou 1990, nous remarquons que de plus en plus de cinéastes deviennent des réalisateurs de télévision et, inversement, les réalisateurs de télévision font des films pour le cinéma : Alain Desrochers, Claude Desrosiers, Jean-Claude Lord, Podz (Daniel Grou), Ricardo Trogi, etc. Les réalisateurs, les scénaristes et les acteurs de cinéma ne snobent plus la télévision, et cela

² Germaine Guèvremont, Roger Lemelin, Françoise Loranger, Victor-Lévy Beaulieu et quelques autres écrivains ayant tous contribué à fixer les paramètres du genre (Barrette, 2008).

se remarque autant aux États-Unis qu'au Québec. Dans une entrevue accordée à l'émission *C'est juste d'la TV* (2010), Claude Legault, coauteur et acteur principal de la série *Minuit le soir*, affirme :

Je pense que le traitement des séries a changé beaucoup depuis une dizaine d'années, on a des nouveaux réalisateurs qui rentrent beaucoup [...] Podz a mangé à peu près 2000 films, c'est un gars qui consomme énormément de films donc, quand il est arrivé dans *Minuit le soir* [...] c'était déjà du cinéma, j'avais l'impression d'être dans un film quand je faisais *Minuit le soir*.

Cette affirmation montre que la dichotomie entre la télévision et le cinéma tend à se dissiper. Par ailleurs, ces changements de la formation des réalisateurs provenant de l'école du cinéma « leur donnent une familiarité avec les formes historiques et génériques du cinéma qui se traduit en citations, hommages ou détournements de genres » (Moine, 2008, p.115) que nous analysons dans le troisième chapitre de ce mémoire. Traditionnellement, au sein du téléroman québécois, le scénariste était la véritable vedette et le réalisateur se faisait plus discret sur le plan de la production (Huet et Rao, 2012, p.192). Nous pensons à ces écrivains de renom tels que Victor Lévy Beaulieu, Marcel Dubé, Guy Dufresne, Roger Lemelin, Pierre Gauvreau et Robert Choquette. Par conséquent, ces liens étroits entre cinéma et télévision ont contribué à créer une nouvelle esthétique de la télévision.

C'est dans les années 1980 que la première série québécoise fait son apparition dans le paysage télévisuel québécois. Selon Desaulniers, la téléserie *Lance et compte* (1986-1989) se démarque comme une émission qui a « du rythme et de l'action à profusion, des images en cascade, plusieurs scènes extérieures, beaucoup de monde, une caméra vive et des images de film » (1996, p.17). Bien qu'il existe encore très peu de documentation qui explique de manière précise les différences entre un téléroman et une téléserie, certains auteurs relèvent différentes caractéristiques. Par exemple, le budget d'une série est beaucoup plus important que celui du téléroman. L'action se déroule habituellement à l'extérieur comparativement au téléroman où l'on tourne dans des décors préfabriqués à l'intérieur. Dans la série, les intrigues sont à grand déploiement et impliquent de nombreux personnages tandis que dans le téléroman, elles sont davantage quotidiennes. La durée des séries est également limitée comparativement au téléroman qui se déroule sur plusieurs saisons (Desaulniers, 1996 ;

Jolicoeur, 2008). Depuis la fin des années 1980, les émissions de fiction québécoises ont pris un virage important. Même si les téléromans de forme plus classique continuent à être produits aujourd'hui, de plus en plus de place est faite à des séries innovatrices s'inspirant de la façon de faire des Américains. Comme l'indique Boutet, « la sérialité qui plaît aujourd'hui est un continuum de formes plus qu'une rupture fondamentale » (2011, p.6). Jolicoeur ajoute également que la série même « novatrice ne rompt jamais radicalement avec le genre duquel elle se réclame » (2008, p.158). André Bazin a été un des premiers à insister sur la spécificité de chaque médium, en faisant remarquer que le cinéma est un art de « l'empreinte » (à cause notamment du processus photographique qui le surdétermine en partie), alors que la télévision, elle, serait un art de l'« ubiquité » (Delavaud, 2002, p.7). Ces différences de nature ontologique n'ont jamais empêché le petit écran de programmer des films de cinéma.

Durant le milieu des années 1990 et le début des années 2000, nous constatons l'explosion de nouvelles productions québécoises³ qui annonce déjà un tournant du téléroman vers la série. Pendant longtemps, dans le téléroman classique, le spectateur était témoin de ce qui se passait à l'écran. Le propre du film [voire ici de la série] est « d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire » (Metz, 1984, p.113). À l'époque du téléroman, la réalisation passe souvent inaperçue, ce qui n'est pas étranger au fait qu'il privilégie l'esthétique de la transparence. Ce n'est que vers le début des années 2000 que le phénomène semble plus visible, comme l'indique Jolicoeur :

nous remarquons que la plupart des téléromans des origines jusqu'au milieu des années 1990 se caractérisent par une esthétique de la transparence ou, autrement dit, par le souci de réduire au maximum les traces de l'énonciation. Pour les téléspectateurs de ces téléromans, tout se donne à voir comme s'ils étaient les témoins privilégiés des scènes présentées, comme s'ils assistaient à des scènes tirées de la vie réelle (2008, p.51).

³ Nous recensons une liste non-exhaustive : *Les Filles de Caleb* (1990-1991), *Scoop* (1992-1995), *René Lévesque* (1994), *Lobby* (1996), *Urgence* (1995-1997), *Diva* (1997-2000), *Alys Robi* (1995), *Au nom du père et du fils* (1993), *Blanche* (1992), *Bombardier* (1993), *Ces enfants d'ailleurs* (1997-1998), *Jasmine* (1996), *Miséricorde* (1994), *Omerta* (1996-1999), *Les Orphelins de Duplessis*, (1997), *Shehaweh* (1993), *Willie* (2000), *Fortier* (2000-2004), *Tribu.com* (2001-2003), *Rumeur* (2002-2008), etc.

Certaines séries contemporaines viennent briser les conventions du téléroman classique en insérant des stratégies d'énonciation qui s'adressent directement au spectateur. Lipovetsky et Serroy affirment : « à la différence d'Hollywood, la télévision ne cache pas ses opérations interventionnistes [...] elle les exhibe, les commente, comme autant d'instruments de captation du public » (2007, p.246). Ce passage du téléroman à la série, ainsi que l'émergence de nouvelles productions de plus en plus audacieuses, nous amène donc à nous questionner sur ce phénomène.

1.4 Les questions et l'hypothèse de recherche

Il est pertinent, dans ce contexte, de se demander quel sens nous devons donner à cette révolution de la fiction télévisuelle, et notamment quels sont les aspects esthétiques et pragmatiques qui sont touchés par cette révolution. Par conséquent, l'objectif de notre mémoire est de répondre à la question suivante : quelles sont les stratégies d'énonciation utilisées par les réalisateurs dans la série contemporaine québécoise ? Notre objectif est non pas d'appréhender notre objet d'étude comme étant des genres, ni des courants, ni des formats, mais plutôt comme des stratégies esthétiques de mise en forme. Selon l'hypothèse heuristique que nous formulons, ces mutations prendraient deux voies différentes et complémentaires. D'une part, la série contemporaine se « cinématographise », travaillant de la sorte à séduire un public cinéophile, éduqué et sophistiqué. D'autre part, elle tend à radicaliser son degré de « télévisualité » en adoptant des stratégies d'énonciation souvent proches de la télé réalité. Bien que ces deux manières de faire semblent a priori opposées, elles ne sont pourtant pas contradictoires. Il faut toutefois mentionner que la tendance cinématographique s'incarne très fortement dans des émissions comme *Minuit le soir*, *19-2*, *Unité 9*, *Apparences*, etc., tandis que la tendance télévisuelle est visible dans *Tout sur moi*, *Les Invincibles*, *C.A.: conseil d'administration*, etc. Certaines productions présentent par ailleurs une forme « d'hybridité », les deux types de stratégies s'y combinant comme dans la série *Les Invincibles* (Huet et Rao, 2012, p.190). En définitive, nous souhaitons que la présente recherche puisse contribuer à une meilleure compréhension des différentes mutations au sein de l'institution télévisuelle québécoise. Comme l'indique Missika, « l'évolution du champ audiovisuel ne relève pas seulement de conditions endogènes, mais elle reflète une mutation

autrement plus vaste qui est celle de la société tout entière » (2006, p.27). Dans le chapitre suivant, nous présentons les concepts importants ainsi que les théories avec lesquelles nous pouvons procéder à notre analyse.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Le chapitre II nous permet d'une part de présenter le cadre théorique utile à notre étude et d'autre part, à dévoiler la méthodologie utilisée dans le cadre de ce mémoire. Nous exposons tout d'abord l'origine de la théorie sémio-pragmatique avec les travaux de certains chercheurs. Par ailleurs, nous définissons les différents concepts-clés qui sous-tendent notre recherche tels que la sémantico-syntaxique, la transtextualité ainsi que le concept d'énonciation. Nous enchaînons avec le modèle de l'œuvre en contexte et sa pertinence dans le cadre de ce mémoire. La deuxième partie du chapitre II sera réservée à la méthodologie employée dans le cadre de cette analyse dans laquelle nous exposons notre grille d'analyse et la pertinence d'une approche esthétique de la télévision. Finalement, nous soumettons notre cas à l'étude.

2.1 La théorie sémio-pragmatique

2.1.1 L'origine de la sémio-pragmatique

Notre recherche s'appuie sur les travaux de Roger Odin (1983, 1992, 2011), François Jost (2001, 2004, 2009), Muriel Hanot (2002) et Pierre Barrette (1997) qui nous proposent d'aborder les productions télévisuelles dans un cadre sémio-pragmatique. Il est difficile de parler de la sémio-pragmatique sans évoquer sa genèse. En effet, l'historique de la théorie de la sémio-pragmatique est inévitablement relié à la sémiologie qui est définie comme étant la science des signes. Étymologiquement, la sémiologie fut proposée pour la première fois par Ferdinand de Saussure (1985) qui la décrit comme étant la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale. Ce dernier désire fonder une science du langage. Pour lui, le langage est un système synchronique différentiel et non substantiel. Saussure définit certains concepts fondamentaux : distinction entre langage-langue-parole, entre synchronie et diachronie, entre

signe-signifiant-signifié, etc. Ces concepts inspirent non seulement la linguistique ultérieure, mais aussi d'autres secteurs des sciences humaines. Nous assistons ainsi à un regain d'intérêt pour l'étude des signes, et la sémiologie devient une nouvelle discipline dans les sciences sociales. Dans les années 1960, le terme est repris par Roland Barthes pour élaborer une science des significations qui comprend, mais excède les productions langagières. Ce que l'on appelle la « sémiologie de la signification » s'intéresse à tout objet en tant que signifiant en puissance : ses objets d'études ne se limitent pas à des systèmes de communication intentionnels. Elle peut donc interpréter des phénomènes de société et la valeur symbolique de certains faits sociaux.

2.1.2 La sémiologie du cinéma et les travaux de Christian Metz

Au cinéma, la linguistique structurale inspire les premières recherches avec le projet de constitution d'une grammaire du cinéma, puis avec la narratologie du cinéma. Christian Metz ouvre la voie aux recherches sémiologiques du cinéma, avec pour visée de comprendre comment le film est compris. Ce dernier publie un article (Metz, 1964) qui s'insère dans la mouvance structuraliste de l'époque et fonde son projet sémiologique du cinéma sur le structuralisme linguistique puis sur la psychanalyse de Lacan. L'idée est d'établir un modèle sémiotique qui puisse être applicable au cinéma, alors considéré comme un système de signes organisés au même titre que le langage. Metz contribue à la clarification de notions comme celles de système et de code, de connotation et de dénotation ou de métaphore et de métonymie. De plus, il avance une conception de l'énonciation filmique qui rompt avec le modèle littéraire. Selon Metz, l'énonciation est « l'acte sémiologique par lequel certaines parties du texte nous parlent de ce texte comme d'un acte » (1991, p. 20). En fait, les travaux sur l'énonciation au cinéma ont souvent été un placage des catégories linguistiques. C'est sur cette base que Metz se questionne. A-t-on intérêt à se fonder sur un modèle énonciatif déictique pour penser l'énonciation au cinéma ? L'apport capital de cette thèse tient à ce que l'énonciation cesse d'être un dialogue entre un « je » et un « tu » et se pose comme une orientation métadiscursive qui se veut à la fois le reflet et/ou un commentaire sur le film. L'auteur entreprend une recherche sous forme d'une visite guidée de quelques paysages de l'énonciation filmique. Ce dernier développe dix figures et leurs variantes que nous aborderons en troisième partie de ce mémoire.

2.1.3 La théorie sémio-pragmatique chez Roger Odin

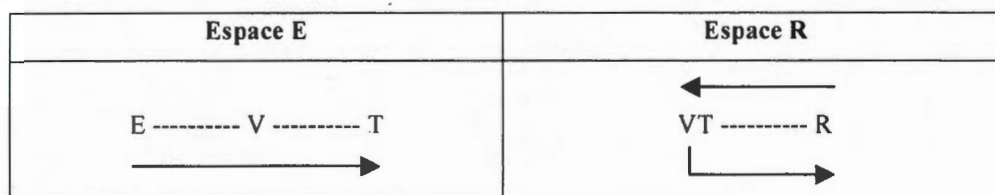
La sémio-pragmatique est une approche du cinéma proposée par Roger Odin, lequel considère l'objet cinéma selon le bagage du spectateur et son expérience du film. Le point de départ des recherches d'Odin est une insatisfaction vis-à-vis de la démarche des analyses textuelles. Odin ne rejette pas la théorie sémiologique proposée par Christian Metz, mais affirme que sa fonctionnalité en tant que système de signification repose sur une prise en compte de la réception, et notamment de « l'espace de communication » à l'intérieur duquel le film est projeté. Dans son nouvel ouvrage, Odin affirme que la notion d'institution risque trop de laisser entendre qu'il s'agit d'une structure existante dans le réel (2011, p.40). Selon Odin, l'espace de communication est une construction effectuée par le théoricien et n'a rien de concret en comparaison au contexte qui est une notion floue qui recouvre un ensemble hétérogène. Selon Barrette, l'analyse sémio-pragmatique consiste à élaborer un travail méthodologique à deux niveaux :

À un premier niveau, la sémiologie du film et la narratologie classiques sont mises à contribution : il faut rendre compte pour un film donné [ou série] des significations produites [construction d'une diégèse, élaboration d'une narration] ainsi que des effets de positionnement du spectateur tels que le fonctionnement du signifiant du film ; le traitement filmique. À un second niveau, nous devons prendre en considération le cadre institutionnel dans lequel s'inscrit cette série (1997, p.66).

Les conclusions tirées de l'analyse du premier niveau sont situées dans le contexte des modes de production correspondant aux différents espaces de communication dans l'espace social. Alors que dans les années 1960, la sémiologie du cinéma s'affaire à comprendre structurellement le texte filmique et la manière dont celui-ci produit du sens de manière immanente, Odin se demande comment le film est compris et comment fonctionne la relation affective film-spectateur. Il se propose en ce sens de mettre la pragmatique au poste de commande de la production de sens et d'affects. De nombreux théoriciens tentent de sortir du paradigme immanentiste afin d'entrer dans le paradigme pragmatique [notamment avec la théorie de l'énonciation]. L'approche sémio-pragmatique est un modèle qui intègre en quelque sorte une combinaison de ces deux paradigmes. L'auteur mentionne :

tout se passe comme si les deux paradigmes étaient toujours là, en même temps présents dans l'esprit des théoriciens, mais aussi dans l'esprit de tout un chacun à la fois, la croyance au texte et à son existence autonome et la reconnaissance que le sens d'un texte change avec le contexte (2011, p. 15).

Ainsi, le film ne possède pas un sens en soi, mais la production de sens d'un texte provient de l'espace de la réalisation et de l'espace de la lecture. Dans cet « espace de communication », l'auteur considère E [émetteur] et R [récepteur] non comme des personnes, mais comme des *actants*, et les définit comme une structure articulant un faisceau de contraintes [déterminations] et le spectateur comme son point de passage (voir fig. 2.1).



(Figure 2.1 Schéma de la sémio-pragmatique
(Source : Odin, 2011, p.31).

Des procédures sont à la disposition de l'émetteur et du récepteur dans l'espace social, c'est-à-dire dans le contexte où ils opèrent. Odin a comme objectif de construire un modèle de non-communication adapté et heuristique qui évoque qu'il n'y a jamais de transmission d'un texte émetteur à un texte récepteur, mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture. L'analyse en terme « d'espace de communication » enrichit le modèle sémio-pragmatique. Comme l'indique Odin : « communiquer c'est produire du sens, des affects, des relations et plus largement des effets » (2011, p.101). Le modèle se construit dans un va-et-vient entre théorisation et analyse et suggère la notion de « contraintes » pour échapper aux apories de la notion de « contexte ». Celui-ci postule également qu'à l'intérieur d'un espace discursif, les acteurs mobilisent une compétence communicationnelle partagée. Cette compétence est conçue comme un réservoir de modes de production de sens et d'affects, lui-même analysable comme une combinaison de processus, et plusieurs modes sont ainsi construits. L'auteur montre comment la notion d'espace de communication peut être utilisée pour comprendre ce

qui se passe, d'un point de vue communicationnel, dans un contexte donné. Odin prend l'exemple de la communication mémorielle dans l'institution familiale et mobilise cette notion afin de comprendre ce que devient une production lorsqu'elle migre en dehors de son espace d'origine, c'est-à-dire le film de famille dans le contexte des archives, de la télévision, de l'histoire, de l'Art et du milieu médical. Il s'interroge sur la différence entre l'analyse textuelle et l'analyse textuelle dans une perspective sémio-pragmatique et remarque une transformation radicale de ce qu'est l'analyse textuelle elle-même : « il ne s'agit plus d'analyser un texte existant, mais d'analyser l'expérience d'un travail de production textuelle en contexte » (Odin, 2011, p.123). La théorie sémio-pragmatique étant désormais définie, nous nous attardons maintenant sur la façon dont celle-ci se transpose dans le domaine télévisuel.

2.1.4 La sémio-pragmatique et les travaux de François Jost

Jost (2004, 2001, 2009) propose une théorie adaptée aux études télévisuelles. Selon cette approche, les genres télévisuels ne sont pas des catégories fixes ou fermées sur elles-mêmes, mais plutôt une des composantes qui participent à la médiation. L'auteur propose ainsi une logique sous-jacente à la classification des genres : le mode authentifiant, le mode fictif et le mode ludique, et parle d'une promesse d'ordre « ontologique » (2009, p.48) qui s'appuie notamment sur les règles génériques. Par exemple, toute comédie est une promesse de rire, toute fiction est la promesse d'un monde arrangé en fonction d'une cohérence d'ensemble, etc. Par ailleurs, il fait référence à une promesse d'ordre « pragmatique » qui renvoie aux promesses des chaînes et à certains éléments paratextuels tels que les publicités, les discours des concepteurs, etc. Le choix de cette méthodologie s'inscrit dans ce que Toby Miller nomme les études 3.0 : « nous devons étudier les conditions de fabrication des programmes, mais également leurs significations qui sont loin d'être évidentes et sans équivoques – avec comme conséquence que nous devons les analyser en tant que textes plurivoques » (2010, p. 146). Moine abonde dans le même sens lorsqu'elle affirme :

Pour éviter l'aporie dans laquelle se trouve assez vite toute théorie des genres qui vise à identifier des caractéristiques fixes et distinctives [...] il convient de décentrer la question générique [...] les genres sont également un acte discursif, un outil de communication, une médiation culturelle, idéologique et sociale [...] ils sont également des catégories de productions et d'interprétations. Dans cette perspective, une théorie des genres se doit de concilier approches textuelles et contextuelles (2008, p.5).

Après avoir défini l'origine de la sémio-pragmatique, ainsi que les travaux de différents chercheurs qui ont contribué aux avancées théoriques dans le domaine du cinéma et de la télévision, nous tentons maintenant de justifier sa pertinence dans le cadre de notre étude, laquelle s'avère nécessaire pour une meilleure compréhension de notre démarche d'analyse.

2.1.5 La pertinence de la sémio-pragmatique

La sémio-pragmatique propose un cadre suffisamment souple pour travailler avec l'hypothèse selon laquelle chaque film [ou série] produit son propre cadre d'analyse. Dans le cadre de notre recherche, nous voulons développer un cadre d'analyse qui soit sensible non seulement aux aspects textuels, mais aussi aux éléments du contexte de production et de réception qui pèsent sur le processus de signification des textes. Comme l'indique Jost : « la plupart des études de films négligent les circonstances matérielles de leur projection [...] de la salle de cinéma, des horaires ou des publicités qui l'ont précédé » (2009, p.16). Il nous semble pertinent de prendre en compte cette dimension matérielle dans le processus de signification d'un texte. L'étude de Nelson (2006) démontre l'importance de prendre en considération les circonstances matérielles dans l'étude des séries dramatiques en se référant notamment à leur histoire, aux modes de production, à la programmation, etc. En outre, il semble important de spécifier ce que nous entendons par la notion « d'interprétation ».

La trichotomie proposée par Eco (1992) nous permet de clarifier davantage cette notion en trois espaces distincts. L'auteur propose une trichotomie entre interprétation comme recherche de l'*intentio auctoris*, interprétation comme recherche de l'*intentio operis* et interprétation comme prescription de l'*intentio lectoris*. Par exemple, en télévision, ces trois espaces font référence à la production, aux programmes ainsi qu'au spectateur. Ainsi, il est plus facile pour un chercheur de comprendre les limites de l'interprétation. Chez Eco,

l'interprétant n'est pas une personne réelle, mais bien une posture sémiotique : comment le texte prévoit son lecteur ? Qu'est-ce qu'une interprétation efficace ? Doit-elle inclure une combinaison de ces trois *intentios* ? Il faut tout de même maintenir une certaine prudence quant à la méthodologie utilisée sur un corpus télévisuel. Par exemple, l'interprétation ne peut se réduire à la seule réalité des intentions poursuivies et déclarées par l'auteur empirique, car ses motivations sont souvent complexes, multiples et quelquefois même inconscientes. Néanmoins, lorsque nous considérons les intentions de l'auteur, ceci peut améliorer notre compréhension de l'œuvre, ouvrant la porte vers une lecture plus exhaustive et plus juste. Par exemple, le type de réalisation et la notoriété d'un auteur apportent un surplus de sens. Le contexte de production de l'œuvre est important afin de pouvoir évaluer la qualité de ce qui est énoncé.

2.2 Les concepts-clés

2.2.1 La sémantico-syntaxique

Rick Altman (1984) préconise une approche sémantico-syntaxique qui combine deux approches : la sémantique et la syntaxique. Selon Moine, « le genre possède des traits sémantiques, et des traits syntaxiques qui organisent de façon spécifique signifiante les relations entre ces traits sémantiques » (2008, p.55). Avant d'effectuer l'analyse, il nous semble important de comprendre le sens des termes « sémantique » et « syntaxique ». La sémantique est une branche de la linguistique qui étudie les signifiés, c'est-à-dire ce dont parle un énoncé. On la distingue généralement de la syntaxe qui concerne le signifiant, soit ce qu'est l'énoncé (Altman, 1984). Selon les auteurs du Centre national de ressources textuelles et lexicales, la sémantique se définit comme « appartenant à la signification, à la relation entre les signes et leurs référents » (2012). Elle peut concerner les thèmes, les personnages et les espaces. La syntaxique, quant à elle, signifie « l'ensemble des relations, des combinaisons de signes entre eux » (*ibid*). Nous faisons référence au montage, aux traits narratologiques, aux effets de style, etc. Dans le cadre de notre étude, la sémantico-syntaxique est pertinente, car elle nous permettra d'analyser la série tant d'un point de vue formel qu'en terme de contenu. La double approche proposée par Altman (1984) offre la possibilité de définir, pour

un genre donné, des niveaux de généricité différents. Le concept de la « sémantico-syntaxique » défini, nous nous attarderons maintenant au concept de « transtextualité », lequel s'avère indispensable pour les besoins de notre analyse.

2.2.2 La transtextualité

Gérard Genette a joué un rôle fondamental dans l'avancée des études formelles de la littérature. Il est l'un des représentants les plus importants de la « nouvelle critique » dans les années 1960, et poursuit depuis l'entreprise théorique amorcée alors autour de Roland Barthes. Son ouvrage *Palimpseste* (1982) s'inscrit dans un contexte où la théorie commence à perdre sa place privilégiée dans le domaine des études littéraires. L'ouvrage est consacré au processus complexe de la réécriture en littérature et le titre *Palimpseste* fait référence à un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif. Selon Genette, la notion de transtextualité concerne « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1982, p.7). L'auteur s'appuie sur une justification théorique et historique des pratiques hypertextuelles en s'inspirant de plusieurs exemples de textes venant de tous les domaines artistiques, de toutes les périodes historiques et de tous les pays. La transtextualité est une catégorie générale englobant plusieurs sous-catégories qui entretiennent des relations « qui ne sont pas exclusives les unes des autres » (Moine, 2008, p.43). Cette notion permet de travailler d'un peu plus près, lorsqu'il faut absolument traiter de la question du genre, les relations entre un prototype et le film à analyser (Jullier, 2003, p.130). Ceci nous amène à la notion d'architextualité qui est « une relation tout à fait muette avec un autre texte [...] de pure appartenance taxonomique » (Genette, 1982, p. 12). Comme l'indique Moine, « la généricité est de ce fait une composante textuelle, un des modes de la transtextualité, et les relations génériques sont un ensemble de réinvestissements et de modulations de cette composante textuelle » (2008, p.43). Par exemple, dans une série, un réalisateur peut imiter la facture visuelle d'un genre cinématographique. La métatextualité est « une relation, dite de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer, voire à la limite, sans le nommer » (1982, p.11). Par exemple, dans une série [ou film], les personnages peuvent explicitement citer le nom d'autres productions culturelles ou de personnalités [ou personnages] connues. Cette notion peut faire également référence à des

commentaires plus implicites : par exemple, un personnage costumé en personnage de film connu. Une autre sous-catégorie est l'hypertextualité, qui concerne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Genette, 1982, p.10) Cette sous-catégorie concerne notamment les parodies et les pastiches. La paratextualité est « la relation que le texte entretient avec son paratexte : titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, notes marginales, infrapaginales, et tous les signaux autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage » (*ibid*). Genette divise le paratexte en deux parties : l'épitéxte renvoie à tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte, mais qui circule dans un espace physique et social virtuellement illimité. Par exemple, les affiches de cinéma, les critiques cinématographiques, etc. En revanche, le périexxte est le noyau dur du paratexte, car il est annexé au texte. Il partage le même support (la pellicule) que l'ensemble du texte filmique (Genette, 1987, p.186 cité dans De Mourgues, 1994, p.22). Par exemple, il peut s'agir ici d'un générique de film ou d'une série télévisée. Finalement, l'intertextualité est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p.11). Nous prenons comme exemple l'intégration d'une scène cinématographique connue à travers une séquence particulière d'une série télévisée.

Suite à notre revue de la littérature, nous tenons toutefois à préciser que plusieurs auteurs (Jullier, 2007 ; Fiske, 2010 ; Hight, 2010 ; Huet et Rao, 2012) utilisent l'expression « intertextualité » pour désigner l'ensemble des sous-catégories transtextuelles proposées par Genette, mais dans le cadre de ce mémoire, nous utilisons le terme « transtextualité » pour désigner l'ensemble des relations transtextuelles. Par ailleurs, toutes les références, les citations, les pastiches ou les *remakes* nécessitent que le spectateur possède une compétence cinématographique et télévisuelle fondamentale pour produire une lecture éclairée. Ce bagage de connaissances rejoint le concept « d'encyclopédie du spectateur » développé par Umberto Eco (1985, p. 28). L'auteur développe le concept de l'encyclopédie en termes de « système sémantique global » qui recouvre l'ensemble des règles, des conventions et des scénarios possédés par le spectateur. Elle est constituée par tout ce bagage qui est nécessaire au

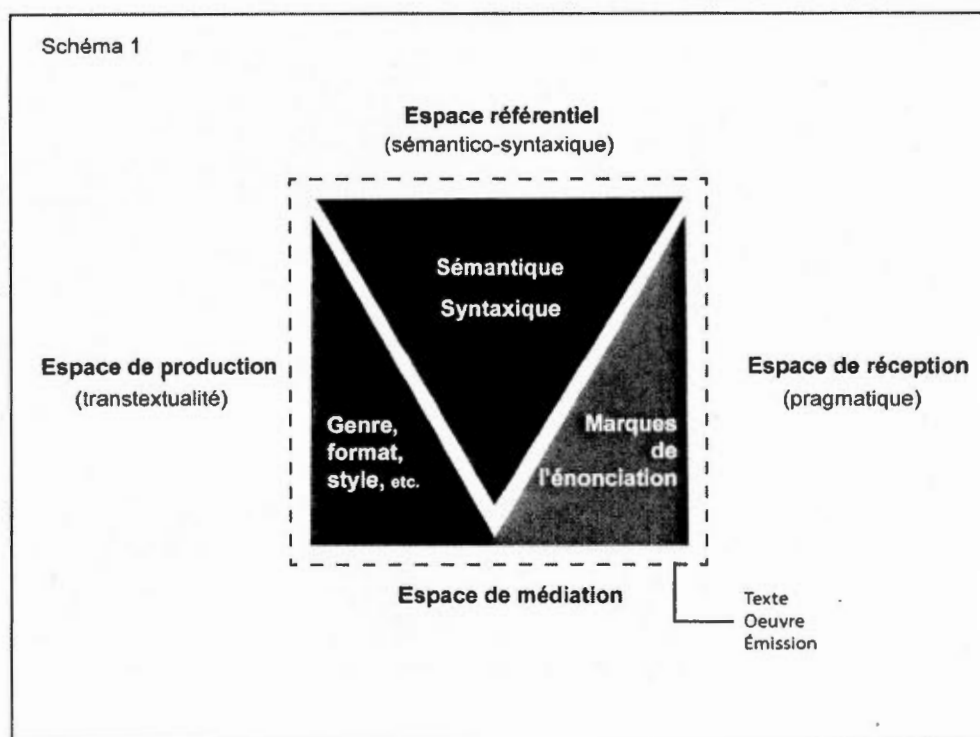
moment du visionnement d'une œuvre, au décodage et à l'interprétation du tissu textuel. La notion de transtextualité sera pertinente pour l'analyse des différentes stratégies d'énonciation dans la série télévisée. Bien que la transtextualité nous dise que les *textes* entretiennent un rapport entre eux, il n'en reste pas moins que ces mêmes *textes* entretiennent également un rapport ludique et de connivence avec leur spectateur. Dans le cadre de notre mémoire, afin de nous donner une structure, nous nous attardons pourtant sur la définition première, soit la relation qu'entretient un texte avec d'autres textes.

2.2.3 La pragmatique

Si les théories de l'interprétation se sont évertuées à apporter des outils théoriques permettant de comprendre la réception des textes, il n'en reste pas moins que l'effet provoqué par l'œuvre sur le destinataire est un paramètre important dans le processus de lecture. De la catharsis aristotélicienne aux différentes poétiques qui se sont succédé au cours des siècles, l'apport des théories de l'interprétation est essentiel. La pragmatique, quant à elle, constitue la branche de la sémiologie qui met l'accent, dans tout acte de langage, sur l'interaction entre le locuteur, son récepteur et sur le contexte de production de l'énoncé. Elle s'inscrit dans l'étude du langage en considérant étroitement le rapport contextuel de communication. Il ne s'agit plus d'étudier le langage à partir du modèle du code saussurien, qui ne prenait en compte que le message, mais accorde une importance au contexte ainsi qu'aux intervenants (émetteur et récepteur) impliqués dans la relation communicationnelle. Durant les années 1980, après de vives critiques envers la sémiologie dite immanentiste, plusieurs théoriciens ont amorcé le virage vers la pragmatique. C'est dans ce contexte que Christian Metz (1991) avance une conception de « l'énonciation filmique » qui rompt avec le modèle littéraire. L'auteur entreprend ainsi une recherche sous forme d'une visite guidée de quelques paysages de l'énonciation filmique. Il développe dix figures et leurs variantes : le regard-caméra, la voix d'adresse hors l'image, les adresses écrites et cartons d'adresse, les écrans seconds, la présence du dispositif, le film dans le film, etc. La notion d'énonciation proposée par Christian Metz nous permettra de mieux comprendre les concepts qui sous-tendent notre question de recherche, soit les différentes stratégies d'énonciation utilisées par les réalisateurs dans la série contemporaine. Afin de mieux comprendre comment s'articulent ces concepts, nous présentons maintenant le modèle de l'œuvre en contexte.

2.2.4 Le modèle de l'œuvre en contexte

Le modèle de l'œuvre en contexte (voir fig. 2.2) élaboré dans le cadre de notre étude nous montre comment nous pouvons rendre compte d'un texte dans son contexte, à partir des éléments textuels, et rejoint la théorie sémio-pragmatique proposée par Odin (2011). Pourquoi choisir ce cadre conceptuel ? Tel que mentionné auparavant, notre étude se situe dans une perspective heuristique, c'est-à-dire exploratoire.



(Figure 2.2 Modèle de l'œuvre en contexte
(Source : Barrette, Pierre et Karine Boisvert. 2013.
« Tout sur moi et la nouvelle écologie du factuel » – parution à venir).

Comme l'indique Fortin, à l'étape de l'exploration des relations, le cadre de recherche est surtout conceptuel. L'auteur fait une distinction entre cadre théorique et cadre conceptuel :

Le cadre théorique est une structure qui traduit une perspective qui s'appuie sur celle-ci pour cerner les phénomènes et préciser les relations anticipées entre les différents concepts, tandis que le cadre conceptuel est une brève explication d'un ensemble de concepts et de sous-concepts liés entre eux en raison des rapports qu'ils entretiennent avec le problème de recherche (2010, p.175).

Ce modèle nous permet également d'effectuer un lien avec l'approche sémio-pragmatique, selon laquelle nous considérons l'espace de réception et le contexte dans lequel se retrouve le texte, l'œuvre ou l'émission à l'étude [qui est représenté ici par une zone pointillée]. Les catégories sémantico-syntaxique, transtextuel et pragmatique ne sont pas fixes et fermées, car elles regroupent des éléments dont on ne peut aisément discriminer l'appartenance. Pour les besoins de l'analyse, nous nous sommes donné une structure afin de répondre adéquatement à notre question de recherche. Le schéma inclut quatre espaces distincts : l'espace de production, l'espace de réception, l'espace référentiel ainsi que l'espace de médiation. L'espace de production concerne le rapport du texte à l'institution, soit les directives, les modèles de production, les contraintes symboliques/économiques, etc. Dans notre cas, cet espace implique tous les éléments de transtextualité. D'un autre côté, l'espace de réception signifie le rapport du texte au spectateur et des différentes stratégies énonciatives véhiculées par le texte. Cet espace concerne notamment la question de l'identification, la figuration, le jugement, l'attribution d'une intention, etc. L'espace référentiel inclut le rapport du texte au réel, soit le domaine de la représentation. Dans cet espace, nous considérons le contexte dans lequel se trouve le texte, l'œuvre ou l'émission. On peut penser aux idéologies, au modèle de réalité, etc. Ce modèle conceptuel exploratoire nous permet d'élaborer une grille d'analyse qui permet de répondre adéquatement à notre question de recherche en effectuant l'analyse des données.

2.3 La méthode de recherche

2.3.1 Une grille d'analyse en trois axes

Nous avons conséquemment élaboré une grille d'analyse en trois grands axes généraux inspirés de la méthode d'analyse de différents théoriciens (Altman, 1984 ; Genette, 1982 ; Odin, 2011 ; Morris, 1966) : l'axe sémantico-syntaxique, l'axe transtextuel et l'axe

pragmatique. Sur le plan sémantico-syntaxique, nous analysons les liens du texte avec la réalité. Quelle vision monde cette série nous donne-t-elle ? Quel est son rapport avec la réalité ? Quels sont les éléments formels et leurs rôles dans la série ? Pour ce faire, nous observons, dans la série, différents aspects tels que les personnages, les lieux, les thèmes, la narration, l'espace et les effets de style. Sur le plan transtextuel, nous analysons les liens avec d'autres œuvres en utilisant les sous-catégories proposées par Genette (1982) : la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité, l'intertextualité et la paratextualité. Sur le plan pragmatique, les différentes figures énonciatives proposées par Christian Metz (1991) sont mises à profit en analysant les regards à la caméra, les voix d'adresse hors l'image, les adresses écrites et cartons d'adresse, les écrans seconds ainsi que la présence du dispositif. Finalement, nous nous questionnons [en conclusion] sur la façon dont l'aspect formel de la série est représentatif des grandes tendances qui s'opèrent actuellement sur le plan de la fiction télévisuelle. Cette étape correspond au deuxième niveau décrit par Odin. Cette série est-elle un exemple de ce que Missika nomme la « post-télévision » (2006) ? La télévision est-elle en train de rejoindre, sur le plan de sa légitimité culturelle, ce que font les autres arts depuis le début de la postmodernité ? Après avoir présenté notre grille d'analyse, nous tentons maintenant de justifier la pertinence d'une approche esthétique pour l'analyse de la télévision.

2.3.2 L'approche esthétique pour l'analyse de la télévision

Pour les besoins de notre recherche, il nous semble pertinent de justifier le style d'approche utilisée dans le cadre de ce mémoire. Pourquoi utiliser une approche esthétique pour l'analyse de la télévision ? Les études télévisuelles sont relativement récentes et, traditionnellement, la télévision fut étudiée au sein de diverses disciplines (littérature, sociologie, histoire, etc.). Comme le mentionne Creeber, le chercheur qui appréhende le domaine doit s'armer d'une grande prudence et d'une attention particulière quant aux différentes approches et méthodologies employées :

There are now a variety of methods and approaches that can all be grouped together under the rather broad heading of textual analysis. These approaches include semiotics, narrative theory, genre study, ideological analysis and so on [...] these approaches can be employed in an attempt to shed light on a varied array of critical readings. The field of contemporary textual analysis has become a complex combination of textual methodologies and critical perspectives (2006, p.29).

L'auteur présente les quatre grandes approches pour analyser la télévision : « textual analysis », « audience and reception studies », « institutional analysis » et « historical analysis » (Creeber, 2006, p.6). Nous nous situons dans l'analyse textuelle (esthétique) qui tient son origine du structuralisme, de la littérature, des Film Studies et des Cultural Studies. Dans un autre ouvrage, Creeber définit l'approche esthétique: « the aesthetic approach includes all attempts to define genre in terms of a system of conventions that permits artistic expression, especially involving individual authorship. The aesthetic approach also includes attempts to assess whether an individual work fulfills or transcends its genre » (2008, p. 2). Les tenants de l'analyse textuelle se préoccupent de la forme, du contenu et de la représentation. Creeber indique que certains critiques affirment que l'analyse textuelle tend à trop focaliser sur le texte au détriment du contexte et de sa réception. C'est pourquoi la sémio-pragmatique nous semble la meilleure approche, car elle combine plusieurs approches : elle considère le texte, l'espace de réception ainsi que le contexte dans lequel se retrouve l'objet analysé. Notre approche maintenant définie, nous tentons maintenant de justifier notre choix entre l'analyse de cas ou l'élaboration d'un corpus.

2.3.3 L'analyse de cas ou l'élaboration d'un corpus ?

Mongeau définit l'étude de cas comme « de multiples regards jetés sur un cas », selon différentes perspectives (2008, p.83). Cependant, la généralisation des résultats pose parfois problème. Ceci étant, l'étude de cas permet une analyse approfondie d'un phénomène donné (Mace et Pétry, 2000, p.80). Par exemple, elle nous permet d'analyser plus en profondeur certains éléments mis en jeu dans la série comme les thèmes, les personnages, l'évolution narrative, etc. Elle est également appropriée pour la description, l'explication et la prédiction (Fortin, 2010 ; Gagnon, 2005 ; Mongeau, 2008). Évidemment, nous pourrions objecter le fait qu'il serait plus pertinent de s'appuyer, au départ, sur une question de recherche afin de

définir un corpus. Les émissions sélectionnées deviendraient en quelque sorte une représentation assez fidèle d'un phénomène plus large, alors qu'il est plutôt difficile de généraliser des données avec une seule émission. Dans le même sens que Barrette, notre intention initiale était de constituer un corpus d'œuvres variées qui aurait fourni à notre recherche un large éventail des particularités de la série contemporaine québécoise, mais « nous nous sommes rapidement aperçus qu'une telle approche ne permet guère qu'un effleurement de chacune des œuvres » (1989, p.3). Par conséquent, l'étude de cas nous semble plus appropriée. Une analyse fouillée est le plus souvent nécessaire à la saisie des éléments véritablement significatifs d'un film [ou série].

Par ailleurs, nous sommes conscients qu'il existe tout un débat sur la « qualité » télévisuelle (Brunsdon, 1990) et cette analyse n'est pas réalisée dans le but de prouver la qualité ou la supériorité de l'œuvre, mais plutôt d'illustrer une tendance dans l'institution télévisuelle. Une approche académique fondée sur une définition à priori de la qualité biaise considérablement la recherche. Ceci rejoint en quelque sorte le concept de « canon » qui réfère à une liste « importante » de textes capitaux (Creeber, 2006, p. 28) et qui s'oppose à tout à ce que les Américains nomment la « trash TV » et que les Français surnomment la « télé-poubelle » (Jost, 2007b, p.83). Ces deux termes péjoratifs et familiers désignent l'ensemble des programmes jugés comme ayant une valeur culturelle moindre ou nulle par rapport à l'ensemble des émissions télévisuelles proposées, et dont l'objectif essentiel est de faire de l'audimat à tout prix en jouant du parfum de scandale ou en proposant des sujets racoleurs, spectaculaires et sensationnels. L'étude de la télévision rencontre beaucoup de résistance. Selon Bélanger (1994), l'écoute de la télévision est associée à trois types de déficits : un déficit psychologique, c'est-à-dire la passivité et la dépendance ; un déficit culturel qui inclut la culture de masse et l'effet de masse et un déficit sociologique, c'est-à-dire la promotion de valeurs négatives ou moins populaires. Ce discours, qui provient surtout des élites, a engendré dans la société un conformisme critique. Longtemps, les rapports entre les deux écrans ont été pensés selon un schéma hiérarchique opposant légitimité et illégitimité, « haut » et « bas » culturels. Le cinéma occupait le sommet et la télévision le bas : à l'un la création, l'art, à l'autre la banalité commerciale. En raison des coopérations et des croisements qui se font jour, cette hiérarchie s'est peu à peu affaiblie (Lipovetsky et Serroy, 2007, p.236). Selon Esquenazi, « les séries ne sont pas encore prises au sérieux par la

presse culturelle ou par les chercheurs » (2010, p.4). Maigret ajoute que « la télévision est toujours vue comme l'origine et les symptômes de tous les maux sociaux et suscite méfiance, peur et mépris » (Sepulcre, 2011, p.5). Ceci nous amène à la notion de *lowbrow* et *highbrow*, qui indique l'expression faciale hautaine que peuvent prendre les amateurs d'art contemporain. Il s'opère un certain brouillage des hiérarchies de la légitimité culturelle et de l'hybridation du cinéma et de la télévision. (Lipovetsky et Serroy, 2007, p. 238). Le *lowbrow* utilise les codes des médias populaires (bande dessinée, peinture, publicité, etc.) et se trouve exclu de tout ce qui n'est pas considéré comme appartenant au monde des « beaux-arts » classiques. Le *lowbrow* adopte souvent un ton humoristique et sarcastique. Lipovetsky et Serroy ajoutent « qu'il est nécessaire de relativiser le grand partage entre cinéma noble et télévision vulgaire » (2007, p. 237) et Esquenazi mentionne « qu'on a souvent traité les séries télévisées comme un corps gigantesque d'objets différents, mais possédant une sorte d'identité formelle globale à la fois grossière et suffisante pour définir n'importe lequel de ces objets » (2011, p.94). Il nous semble nécessaire de comprendre que la culture est un processus et non une condition donnée, car elle est le produit d'une interaction permanente entre le passé et le présent (Levine, 2010, p.48). Nous prenons ainsi la position d'étudier une configuration esthétique et pragmatique particulière propre à notre époque à partir du meilleur exemple : la série *Les Invincibles*.

2.3.4 Une analyse de cas de la série *Les Invincibles*

Notre cas à l'étude s'est arrêté sur la série *Les Invincibles*. Sur le plan de sa légitimité, la série *Les Invincibles* est l'une des émissions marquantes des dix dernières années dans le paysage télévisuel québécois. En trois saisons très médiatisées et bardées de récompenses, cette série, réalisée par Jean-François Rivard et co-écrite avec François Létourneau, s'est démarquée par son originalité. Ayant reçu un accueil dithyrambique de la part de la critique et du public, plusieurs qualifient cette série comme étant la « série du siècle », une « série culte », une « pièce d'anthologie québécoise ». Sur les blogues, les commentaires élogieux envers la série abondent. Nous tenons à préciser que cette série récupère toutes sortes de stratégies d'énonciation utilisées dans d'autres séries ou productions cinématographiques

américaines, européennes et québécoises. Pour les besoins de notre analyse, nous recensons quelques exemples⁴ télévisuels nord-américains étant donné la proximité avec les productions québécoises. Dans le même sens, nous avons choisi la série *Les Invincibles* qui adopte les mêmes stratégies et qui, selon nous, semble un choix pertinent. Nous comptons analyser la série complète (saison 1 à 3), afin de conserver une vue d'ensemble sur les trois saisons. Également, il nous avait été suggéré d'analyser la série dans son contexte de diffusion originale afin de ne pas dénaturer l'œuvre en question. Cela nous permettait de considérer les différents éléments paratextuels durant les pauses publicitaires. Selon nous, dans un contexte marqué par les différents bouleversements technologiques et les nouveaux modes de visionnement, l'écoute des séries par les spectateurs se fait de plus en plus sur des supports différents tels que le DVD ou l'écoute sur internet en *streaming*. Il nous semble donc tout à fait adéquat d'utiliser le DVD de la série dans le cadre notre analyse.

2.3.5 L'arc narratif de la série *Les Invincibles*

Afin de mener à bien l'analyse, nous résumons brièvement le récit de la série *Les Invincibles* en présentant l'arc narratif de chacune des trois saisons à l'étude. L'histoire se déroule à l'époque contemporaine dans la région de Montréal et met en scène quatre protagonistes principaux : Carlos, Rémi, Steve et Pierre-Antoine. Dans la première saison, les quatre protagonistes décident de conclure un pacte qui consiste à rompre avec leur copine dans le but de retrouver leur liberté d'adolescent. Pierre-Antoine Robitaille est un étudiant en psychologie et vit chez son père Alain. Être égocentrique, il ne se soucie que de son bonheur et ira même jusqu'à coucher avec Gisèle, la copine de son père. Il parviendra toutefois à se réconcilier avec ce dernier et terminera ses études. Steve Chouinard possède sa propre entreprise de graphisme. Durant la première saison, le personnage explore sa sexualité à travers plusieurs expérimentations et conquêtes et quitte sa copine Kathleen. Rémi Durocher est guitariste et chanteur de son propre groupe de musique nommé *Skydome*. Son groupe

⁴ États-Unis: *30 Rock* (2006-2013), *Ally Mc Beal* (1997-2002), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Community* (2009-), *Curb Your Enthusiasm* (2000-), *Damages* (2007-), *Dexter* (2006-), *Desperate Housewives* (2004-2012), *In treatment* (2008-2010), *Lost* (2004-2010), *Mad Men* (2007-), *Oz* (1997-2003), *Sex and the city* (1998-2004), *Six Feet Under* (2001-2005), *South Park* (1997-), *The Office* (2005-2013), *24* (2001-), *The Simpsons* (1989-), *The Sopranos* (1999-2007), *Twin Peaks* (1990-1991), *Weeds* (2005-2012), *Arrested Development* (2003-2013), etc. Québec : *Tout sur moi* (2006-2011), *C.A : conseil d'administration* (2006-2010), *Tu m'aimes-tu ?* (2012).

évolue lentement et finit par se séparer. Il travaille alors comme commis vendeur chez CD Dépôt et tente de retrouver son père biologique. Carlos Fréchette est ouvrier dans un abattoir de poulets nommé « Poulet Dépôt » et s'adonne régulièrement à la création de bandes dessinées. Il est un homme soumis à sa copine Lyne, surnommée dans la série Lyne-la-pas-fine. Dans la première saison, il fait croire à ses amis qu'il s'est séparé suite au pacte, alors que la rupture n'a jamais eu lieu. Entre-temps, sa copine planifie des projets de mariage et ses amis apprennent qu'il a renoué avec celle-ci, et pire encore, qu'il se mariera avec elle. Le protagoniste se fait alors exclure du pacte. Il fera la rencontre de Jeanne, une psychologue avec qui il aura une aventure et qu'il mettra enceinte. Finalement, Carlos décidera de briser son mariage lors de la cérémonie en sortant de l'église.

Dans la deuxième saison, Steve, Rémi et Pierre-Antoine se retrouvent sans nouvelles de Carlos depuis qu'il a pris la fuite lors de la cérémonie de son propre mariage. Celui-ci reviendra et proposera aux quatre protagonistes un nouveau pacte qu'il surnomme « le rallye du bonheur ». Les participants doivent se fixer chacun un objectif sur une période de trois mois afin d'améliorer leur vie. Afin de souligner l'atteinte des objectifs, Carlos leur promet un voyage dans le Sud à Punta Cana. Pierre-Antoine est maintenant psychologue et emménage seul dans un appartement, mais se voit expulsé à cause d'un ancien ami hostile. Sa nouvelle copine, Véronique, étudiante en médecine, est aimée de tous et il ne peut supporter cette situation qui lui fait réaliser sa propre médiocrité. Par ailleurs, le personnage de Steve sombre dans la dépression et quitte son boulot. Il se retrouve à expérimenter diverses activités telles que le théâtre, l'aide aux devoirs, etc. De son côté, Rémi réalise des contrats de musique qu'il considère peu intéressants et rencontre un homme surnommé Gene qui prétend être son père biologique. Cet individu semble partager certaines similitudes avec le chanteur du groupe Kiss. Carlos réapparaît dans la deuxième saison et tente de reconquérir Jeanne en lui demandant de l'épouser et tente du même coup de se rapprocher de son fils Arthur. Jeanne, opportuniste, se sert de Carlos pour effectuer les tâches routinières et en profite pour sortir de la maison. Carlos devient amer de la situation en comblant sa vie sexuelle dans les bras de son ex-copine Lyne. Celle-ci, qui a refait sa vie avec un autre homme, tente de reconquérir Carlos, mais la relation semble vouée à l'échec.

Dans la troisième saison, les trois copines (Vicky, Cynthia et Marie-Ange) prennent leur revanche sur les gars et forment une alliance contre eux afin de modifier leurs comportements infantiles. Lyne dirige le plan d'action dans lequel chaque gars doit faire une bonne action pour recevoir des étoiles, une sorte de récompense. Le personnage de Pierre-Antoine se fait radier de l'Ordre des psychologues suite à ses comportements déplacés au travail tandis que Steve tente de se persuader qu'il n'est pas bisexuel, en effectuant une thérapie chez un guérisseur opportuniste et excentrique. Aussi, nous apprenons que le vrai père de Rémi est décédé depuis deux ans. Un ami de ce dernier lui annonce que Gene lui a laissé un héritage. Rémi dépense follement sa fortune et décide de mener une carrière solo dans un autre registre musical plus classique. Carlos ira même jusqu'à se marier à nouveau avec Lyne lors de la troisième saison et celle-ci tombe enceinte. Le dernier épisode se termine tragiquement avec la mort de Lyne suite à une hémorragie lors de son accouchement. Carlos décide de mettre fin à son amitié avec ses trois copains, mais sous le coup de l'émotion et suite à la mort de Lyne, il tente un appel auprès des gars, cependant ceux-ci ne répondent plus. La série se termine par le personnage de Carlos qui sombre avec sa fille Camille dans ses bras.

En conclusion, le présent chapitre a tenté de démontrer que la sémio-pragmatique est la meilleure approche pour l'analyse d'une fiction télévisuelle. Par conséquent, l'étude d'un cas permet d'effectuer une recherche beaucoup plus approfondie d'un phénomène. La série *Les Invincibles* est le meilleur exemple représentatif de cette tendance. Le chapitre suivant s'attardera maintenant à la présentation, à l'analyse ainsi qu'à l'interprétation des données.

CHAPITRE III

ANALYSE ET INTERPRÉTATION DE LA SÉRIE *LES INVINCIBLES*

Le troisième chapitre a comme objectif de présenter, d'analyser et d'interpréter les principaux résultats de notre analyse relative aux stratégies d'énonciation visibles dans la série *Les Invincibles*. Sur le plan sémantique, nous débutons par la présentation des résultats à propos des personnages, des thèmes, des lieux ainsi que des effets de style. Nous poursuivons la présentation des données en abordant les sous-catégories de transtextualité. Nous en venons finalement à dresser les différentes formes d'énonciation sur le plan pragmatique telles que le regard-caméra, les voix d'adresse hors image, les adresses écrites et cartons d'adresse, les écrans seconds et la présence du dispositif. Pour chacun des trois axes, nous effectuons l'interprétation et l'analyse des données et nous terminons par une synthèse des résultats.

3.1 Sur le plan sémantico-syntaxique

Après avoir défini notre cadre théorique ainsi que notre méthodologie, nous débutons l'analyse par la dimension sémantico-syntaxique (Altman, 1984). Comme on s'en souvient, la sémantique appartient à la signification, c'est-à-dire à la relation entre les signes et leurs référents et concerne les thèmes, les personnages, les espaces, etc. La syntaxique, quant à elle, signifie l'ensemble des relations de signes entre eux : elle concerne l'aspect formel de la série (montage, narration, effets de style, etc.). Nous analysons donc les données dans une perspective sémantico-syntaxique en appuyant notre propos sur différents exemples puisés dans la série.

3.1.1 Les personnages

Sur le plan sémantique, une analyse approfondie de la série *Les Invincibles* nous a permis d'y déceler une tendance pour le « politiquement incorrect » à travers la mise en scène de

personnages insurgés, déjantés ou remplis de défauts. Par exemple, nous constatons que le personnage de Rémi apporte de la vodka dans un camp de scout (1-04) ; brise une télévision avec une lampe dans une chambre d'hôtel (3-07) ; lance un défi à Carlos dans lequel celui-ci doit voler des sacs de croustilles dans un dépanneur (1-04) ; parle de façon arrogante avec les clients à son travail et se fait mettre à la porte (1-05, 1-08, 1-12, 2-02, 2-05) ; fait des mauvais coups à son ex-copine Vicky (3-09) et flirte avec des clientes durant ses heures de travail (2-01). Par ailleurs, le personnage de Carlos adopte ces mêmes comportements : celui-ci vole de l'argent à son travail (2-06) ; quitte l'église lors de son propre mariage (1-12) et laisse son bébé seul dans les buissons pendant qu'il s'amuse avec ses amis (2-07). Nous identifions également ces mêmes comportements immatures chez le personnage de Steve : celui-ci se met en colère contre la mère d'un élève lors d'une séance d'aide aux devoirs (2-10) et utilise le micro de l'école où travaille sa copine Cynthia pour lui témoigner son amour (3-08). Dans le même sens, Pierre-Antoine se fait expulser de son appartement (2-06) ; propose des conseils bidons et des stratégies farfelues à ses patients lors de séances de psychologie, en plus d'adopter des comportements déplacés avec ceux-ci (2-06, 2-08, 2-09, 3-01). Ce dernier se fait radier de l'Ordre des psychologues (3-02) et fréquente un bar de danseuses pendant qu'il est responsable d'un camp de scout (1-04). Également, les quatre protagonistes posent des gestes déplacés : ils cambriolent la maison de Lyne (2-04) et volent des souliers dans un cours de Yoga (3-08).

Nous percevons également que plusieurs autres personnages secondaires adoptent des comportements dérangés ; un fleuriste fait des commentaires déplacés lorsque Steve achète un bouquet (3-01) ; un curé fait des reproches à Steve durant des funérailles (1-02) ; un docteur donne des conseils de séduction à Carlos pendant que sa femme accouche (3-10) ; un autre docteur discute de baseball au lieu d'effectuer une intervention à son patient dépressif (p.2-02) ; le père de Rémi vole les disques de Kiss de son fils (1-07) ; Gisèle, la belle-mère de Pierre-Antoine, prend de la cocaïne (3-09) ; les faux invincibles font des mauvais coups dans l'appartement de Pierre-Antoine (2-05) ; Kathleen, la copine de Steve, prend sa revanche en affichant des photos de Steve nu partout dans la ville (1-05) ; Alain, le père de Pierre-Antoine, fait une crise d'hystérie au voisin d'étage de son fils (2-05) et vole le bébé de Damien (3-10) ; Jeanne, la psychologue, fume une cigarette dans sa voiture pendant que son bébé est à bord (2-04). Nous remarquons [surtout dans la deuxième saison] que les

personnages sombrent dans la dépression et la vacuité : Steve va consulter un docteur pour sa dépression (2-02) ; Pierre-Antoine a l'air déprimé lors de soirées avec ses parents (2-02, 2-03) ; Steve délaisse ses principales activités (2-09) ; Carlos s'ennuie dans sa nouvelle vie avec Jeanne (2-10) ; Martin mentionne à Steve qu'il est dans une passe difficile (3-05). Notre analyse nous a également permis de percevoir une volonté de confrontation avec les institutions religieuses. Dans *Les Invincibles*, la représentation de l'institution catholique est en effet complètement à l'opposé des valeurs traditionnelles véhiculées par la génération des baby-boomers. Par exemple, lors d'une scène nous présentant l'enterrement de la grand-mère de Kathleen, le curé lance un commentaire à Steve : « Le royaume de Dieu est ouvert à tous, mais la salle paroissiale et les p'tits sandwichs sont réservés à la famille et aux âmes charitables » (1-02). Ce même curé tentera par la suite de séduire la future épouse de Carlos. Dans d'autres scènes, nous le voyons courtoiser des jeunes femmes dans un bar. Ces scènes représentent donc le point de vue d'une génération qui s'éloigne de plus en plus des institutions religieuses et montre l'hypocrisie du catholicisme. Ces personnages ont tous une quête personnelle relative à leur conflit respectif, mais la vraie quête est de trouver une échappatoire à leur vie banale et vide de sens qui les anime.

Dans *Les Invincibles*, les personnages tentent de gérer leurs crises, mais avec une grande difficulté. Cette situation correspond à la figure centrale des émissions portées à l'écran au début des années 1990, où l'individu était dans une position de victime (Mehl, 2002, p.80). Ceci n'est pas sans lien avec cette néo-télévision, dite « missionnaire », qui s'arroge une fonction consolatrice. Cette stratégie consiste en quelque sorte à gérer l'individu dépressif (Missika, 2006, p.22). En parlant de la série américaine, Perreur indique que la « néo-série » inclut des sujets souvent sombres et moroses et qu'elle ose mettre en scène des personnages remplis de défauts, qu'il s'agisse de personnages vulnérables ou ayant des conflits, et le thème de l'échec est omniprésent (2011, p.91). Boutet indique que « sous l'influence des séries HBO, les années 2000 sont incontestablement celles du « politiquement incorrect » (2011, p.43). Selon les auteurs de l'institution de journalisme de Bordeaux, « le politiquement incorrect consiste à briguer une liberté de penser au-delà des discours majoritaires, et ce au risque de choquer » (2012). Un grand nombre d'épisodes de séries policières ou judiciaires, de sitcoms ou de drames familiaux n'hésitent pas à prendre position, que ce soit contre la guerre en Irak ou contre la corruption à tous les niveaux, et à prendre pour cible les

fanatiques religieux (Boutet, 2011, p.43). Comme l'indique Esquenazi, la nouvelle politique des séries va engendrer une conséquence très importante : « les stéréotypes et les conventions cèdent les uns après les autres : on parle de sexualité et on montre la nudité, on s'attarde sur les problèmes sociaux et personnels » (Esquenazi, 2010, p.55). Cette tendance semble tout de même teinter le monde des séries contemporaines québécoises. L'humour noir s'impose dans nombre de comédies contemporaines et celles-ci se font de plus en plus grinçantes et truffées de références à l'actualité (Boutet, 2011, p.42). Les séries *The Simpsons* (1989-) et *South Park* (1997-), qui proposent une vision satirique et très politiquement incorrecte de la société américaine, sont devenues des icônes incontestées de cette tendance (Owen, 1997 ; Boutet, 2011). Dans la série, les personnages utilisent souvent un langage cru, vulgaire et grossier tout en usant de sarcasme et d'ironie. Le personnage de Rémi, qui rêve de devenir une vedette du rock, travaille comme simple commis-vendeur dans un magasin de musique. Son rêve inassouvi le rongeant d'amertume, il affirme d'ailleurs : « Sti de job de poseux de collants » (1-12). Dans le même épisode, nous notons que le personnage de Rémi insulte son employeur et devient arrogant avec des clients dans le magasin de musique. Une cliente : « Excusez-moi monsieur, avez-vous Claude Barzoti ? » Rémi répond : « Oui madame, je l'ai dans l'cul ! » (1-12). Cette scène représente bien le cynisme et l'amertume de la génération des trentenaires qui, plus scolarisés et carriéristes, se retrouvent sur le marché de l'emploi qui offre peu de débouchés. Nous pouvons également faire un lien avec le phénomène de la télé réalité. En parlant de celle-ci, Jost indique que ces maladroites sans façade et ces travers montrés à l'écran sont en quelque sorte une « réassurance d'authenticité » pour le spectateur (Jost, 2007b, p.116). Comme le mentionne Jost, on a beaucoup parlé de voyeurisme pour caractériser les émissions de *reality show* et la télé réalité. L'auteur propose toutefois la piste du « sadisme » selon laquelle « le spectateur prend plaisir à opposer le confort de sa propre situation au malheur des autres et le rassure sur sa propre condition » (Jost, 2007b, p. 109). En parlant de la néo-télévision, Missika affirme que « ce nouveau héros de l'exclusion sociale, héros de la défaillance institutionnelle ou héros du quotidien exceptionnel émeut précisément par son authenticité » (2006, p.25). Ces comportements « politiquement incorrects » sont directement en lien avec cette génération « adulescente » (Faradji, 2010).

Les personnages adoptent aussi des comportements immatures et infantilisants : la mère de Rémi lui apporte des petits repas congelés chez lui (2-09) ; les quatre protagonistes doivent respecter un couvre-feu obligatoire imposé par leurs copines (3-04) ; Alain frappe les fesses de Pierre-Antoine sur son lit (3-03). La sexualité est également une dimension importante dans la série et rejoint ce concept de « l'adulthood ». Par exemple, une psychologue d'entreprise développe des rapports sexuels avec son patient afin de tomber enceinte (1-06) ; un animateur scout a une aventure sexuelle avec une monitrice lors de son expédition (1-04) ; Pierre-Antoine a des relations sexuelles avec la nouvelle copine de son père (1-06), etc. En outre, le personnage de Steve explore sa sexualité tout au long de la série : une partie importante du récit est ainsi consacrée à ses diverses expérimentations, qu'il s'agisse de soirées échangistes (1-08, 3-09), de relations sexuelles avec des escortes ou collègues de travail (1-06, 2-01) ou d'expériences homosexuelles (2-01, 3-09). On y aborde même le thème de la masturbation par le biais de ce personnage (1-06, 3-05, 3-06). D'autres exemples montrent les personnages explorant leur sexualité : Pierre-Antoine se masturbe sur internet (2-03) ; Lyne et Carlos baisent de façon animale (2-04) ; Steve se rase les parties génitales devant son évier (1-02).

Dans la série *Les Invincibles*, nous nous retrouvons dans un univers que Faradji nomme « la génération d'adolescents », c'est-à-dire une génération en perte de repères qui préfère se réfugier dans des plaisirs immédiats et infantilisants plutôt que de s'engager avec patience et efforts à mener [sa] vie ou à s'intégrer à la société » (2010, p.1). En faisant référence à la société contemporaine, Lipovetsky ajoute que la consécration sociale de la jeunesse est devenue un idéal, voire un modèle d'existence pour tous. L'idéal de la vie adulte, sérieuse et compassée s'éclipse aujourd'hui au bénéfice de modèles légitimant les émotions ludiques et infantiles. L'auteur ajoute qu'il est légitime de ne plus vouloir vieillir en demeurant un « grand enfant » (2006, p. 67). Dans la série *Les Invincibles*, nous retrouvons ce discours de la consécration sociale de la jeunesse. Le couple est représenté comme un univers répressif et le célibat comme un mode de vie connotant le plaisir et la liberté. Missika affirme que dans la société contemporaine, « les nouveaux célibataires le sont par choix et non par nécessité » (2006, p.28). Par exemple, les quatre protagonistes font constamment la fête dans les bars et les discothèques en délaissant leurs propres responsabilités familiales. L'idée même du pacte

entre les quatre amis et le symbole de la montre bleue de plastique sont également évocateurs de ce rapport à l'enfance. Lors du premier épisode, Pierre-Antoine, Carlos, Rémi et Steve décident de conclure un pacte qui consiste à rompre avec leurs copines respectives. La montre bleue, portée fièrement par les quatre personnages, représente le symbole de la solidarité entre les membres de cette alliance. Ce milieu infantilisant peut être perçu comme une nouvelle forme d'affiliation. En outre, l'univers de « l'adulthood » est présent dans la série *Les Invincibles* et rejoint la tendance des années 1990 et 2000, dans laquelle nous retrouvons de plus en plus de comédies centrées sur un groupe d'amis. Boutet indique que ces comédies sont le reflet d'une génération de trentenaires :

Toutes ces comédies ont pour personnages principaux de jeunes adultes célibataires qui démarrent [ou consolident] leur vie professionnelle et qui n'ont pas encore trouvé l'amour. Ces fictions reflètent les interrogations de la génération qui a succédé aux baby boomers dans un monde où les repères traditionnels [la famille et le travail] sont remis en cause et où les liens amicaux apparaissent souvent comme le seul refuge stable (2011, p.41).

Au Québec, à partir des années 2000, nous constatons que de nombreuses séries télévisées présentent un univers fictif dans lequel prévaut la représentation du groupe d'amis plutôt que la représentation de la famille traditionnelle. Nous faisons référence aux téléséries *La Vie, La Vie* (2001-2002), *C.A. : Conseil d'administration* (2006-2010), *Minuit le soir* (2005-2007), *Tout sur moi* (2006-2011), *Tu m'aimes-tu ?* (2012) qui mettent en scène un groupe d'amis dans la trentaine et où les intrigues tournent principalement autour de la vie amoureuse, de la carrière et des relations interpersonnelles. Certaines séries québécoises contemporaines, notamment la série *Les Invincibles*, représentent ainsi cette génération de trentenaires en quête de sens cherchant un réconfort auprès de la cellule amicale (Faradji, 2010 ; Bergeron, 2010 ; Bédard, 2010). Missika nous dit qu'une valeur s'est affirmée au fil des cinquante dernières années, « l'autonomie individuelle » :

De subordonné qu'il était à la famille et aux groupes d'appartenance [Église, syndicat, entreprise] l'individu serait devenu désaffilié. L'effondrement des certitudes sociétales [recul de l'autorité des institutions, de l'autorité paternelle] a conduit à une crise sociale, mais aussi à l'affirmation narcissique de l'identité individuelle (2006, p.27).

La sexualité est également une dimension moins taboue pour les nouvelles générations et elle alimente la représentation de l'univers de « l'adulthood ». Pour la génération de trentenaires, la vie intime correspond à une longue expérimentation personnelle, délestée des contraintes du passé (Kelly, 2011, p.45). Plusieurs exemples dans *Les Invincibles* témoignent de cette sexualité à la fois ouverte, affirmée et libérée. Melh indique que les relations de la génération des jeunes trentenaires se tissent sur le modèle de l'amitié et qu'ils possèdent une sexualité libre, mais caractérisée par des aventures amoureuses problématiques, courtes, décevantes, répétées et superficielles (2002, p. 85). Mais qu'entendons-nous par le terme « génération » et quelles sont les caractéristiques de la génération des trentenaires? Les recherches en sociologie ont démontré que la définition du terme « génération » est complexe et plurielle (Devriese, 1989). Dans le cadre de notre recherche, nous nous basons toutefois sur la définition de Strauss et Howe, selon laquelle « une génération est l'ensemble des personnes nées sur une période approximative de vingt ans soit la longueur d'une phase de la vie soit l'enfance, l'âge adulte, la cinquantaine ou la vieillesse » (1991, p.15). Strauss et Howe démontrent qu'une génération partage trois principales caractéristiques : les membres d'une génération vivent les principaux événements historiques et des tendances sociales. Ils ont également une tendance à partager certaines croyances, valeurs et comportements communs et partagent un sentiment d'appartenance tout en ayant conscience de l'expérience et des traits qu'ils partagent avec leurs pairs. Allain souligne toutefois qu'aucune génération n'est totalement homogène même si elle présente des caractères dominants (2008, p.77).

Les différentes caractéristiques de cette « génération de trentenaires »⁵ ont été soulevées par plusieurs chercheurs (Strauss et Howe, 1991 ; Allain, 2008 ; Kelly, 2011 ; Owen, 1997).

⁵ Par volonté d'éviter de restreindre la série à une génération précise (génération X, Y, etc.), nous préférons utiliser un terme plus général tel que « génération de trentenaires ».

Cette génération représente les personnes nées approximativement entre 1965 et 1981. D'un point de vue historique, cette dernière a connu une période de grands bouleversements tels que le chômage, l'éclatement du couple, la lutte contre le sida, l'homosexualité, etc. Majoritairement bachelière, elle voit pourtant son niveau de vie baisser en amassant les petits boulots et prolongera sa jeunesse en demeurant chez ses parents. Le progrès sans fin qu'on lui avait promis prendra plutôt l'allure d'une lutte pour la survie. Comme le souligne Allain, « [cette génération] est cynique, étant donné qu'elle a grandi dans une époque marquée par la détérioration des institutions sociales, religieuses et politiques » (2008, p.87). Owen indique que cette génération est caractérisée par un humour noir et tend à être un peu subversive et contestataire (1997, p. 54). Elle est également une génération sacrifiée, largement apolitique, égocentrique et qui préfère être marginale plutôt que de se conformer aux conventions. Cette dernière a grandi au sein d'une culture médiatique et a connu notamment l'arrivée de la télévision câblée, de la vidéocassette, du vidéoclip, des jeux vidéo et des divers progrès informatiques. Abordons maintenant la question des lieux (de l'espace) dans lesquels évoluent les personnages de la série.

3.1.2 Les lieux

Dans la série *Les Invincibles*, le spectateur a l'impression qu'il pénètre dans la vie intime des protagonistes, créant du même coup un effet d'authenticité. L'analyse de l'espace dans la série *Les Invincibles* nous permet d'y déceler une prépondérance de scènes dans lesquelles les personnages se retrouvent à la salle de bain (voir fig. 3.1).⁶ Ceci n'est pas sans lien avec cette banalité du quotidien généralisée également par le phénomène de la télé réalité. Par exemple, nous remarquons Carlos sur une cuvette (1-02), de même que le personnage de Pierre-Antoine se retrouve à plusieurs reprises à la salle de bain (1-05, 1-11, 3-02). Dans une scène lors d'un souper en famille, Pierre-Antoine n'a pas l'attention voulue de la part de ses parents et se dirige à la salle de bain afin de boudier sur la cuvette. Rivard effectue même un

⁶ Rivard : « Dans la première saison, on a une fixation [...] sur l'intimité, les salles de bain, les brosses à dents ». [Piste de commentaires du réalisateur, Rivard, Jean-François. 2006. *Les Invincibles*, Saison 1, épisode 2. DVD couleur, Montréal: Société Radio-Canada]

splitscreen dans lequel on peut voir le personnage de Pierre-Antoine sur la cuvette en train de discuter au téléphone avec son copain Rémi (2-07) qui se trouve lui aussi sur une cuvette (3-03). D'autres personnages effectuent le même genre d'action : dans une autre scène, nous apercevons le personnage de Vicky à la salle de bain (1-11). Dans l'épisode où les quatre *Invincibles* doivent rapporter une brosse à dents d'une future conquête, nous notons que le personnage de Rémi se retrouve à la salle de bain en train d'uriner et celui-ci quitte les lieux avec la brosse à dents de Vicky (1-06). Nous remarquons aussi que les personnages se retrouvent fréquemment dans des intérieurs de voitures : Pierre-Antoine converse dans sa voiture avec Steve (2-01) ; Carlos espionne Rémi qui embrasse Jeanne dans un véhicule (2-03) ; Rémi baise avec une cliente dans sa voiture (2-04) et Steve et son copain s'embrassent dans ce même lieu (2-04). Carlos et Lyne se chicanent dans leur voiture (3-02) ; les quatre protagonistes surveillent leurs copines en étant cloisonnés dans une camionnette (3-04) et Martin en dépression discute avec Steve dans une automobile (3-06).



(Figure 3.1 Personnages dans leur environnement domestique
(Source : *Les Invincibles*, (1-02), (1-11).

La série *Les Invincibles* donne l'impression au spectateur qu'il entre dans l'intimité des personnages en les suivant pas à pas dans les gestes du quotidien. Huet et Rao remarquent que dans les *Invincibles*, « plusieurs scènes domestiques (petit déjeuner, brossage de dents) ancrent les personnages dans leur environnement de tous les jours et rappellent la scénographie du quotidien des téléromans » (2012, p.207). Le spectateur a l'impression d'épier les petits gestes banals de ses voisins, tel que le ferait la caméra voyeuse qui espionne les murs du *Loft*. Comme l'indique Mehl, « l'émission *Loft Story* (2003-2009) apporte une nouvelle touche à la mise en scène du privatif en s'attardant sur la vie domestique ordinaire faite de menus travaux ménagers, de passages répétés à la salle de bain, de moments vides reflétant l'ennui du quotidien » (2002, p.82). En parlant de la série *Les Invincibles*, Huet et Rao ajoutent :

Sur le plan narratif, l'attachement des personnages à leur lieu de vie est particulièrement marqué. Le cas le plus symptomatique [pour ne pas dire pathologique] est celui de P-A, qui est incapable d'aller à la selle en dehors de chez lui. Quant à l'atelier de Carlos, il constitue le seul espace de liberté où il peut échapper à la surveillance de Lyne. L'intérieur bourgeois de Steve renseigne à la fois sur son statut social, mais aussi sur ses névroses, en particulier sa propreté malade [dont on peut penser qu'elle sert d'écran à ses travers sexuels] (2012, p.207).

Nous sommes face à cet individu *lambda*, voire à ce quidam qui s'expose au petit écran. Les lieux intérieurs où se déroule l'action de la série connotent un espace familial. Dans la série, les personnages évoluent entre bureau, chambre, salon, salle de bain, etc. Ceux-ci sont constamment enfermés dans des intérieurs, ce qui donne l'impression qu'ils vivent dans une réalité accablante et écrasante. Ces espaces rappellent la scénographie de la néo-télévision qui s'ancre dans l'espace domestique : « le studio se fait café ou salon avec plantes vertes et bibelots sur les étagères pleines de livres » (Casetti et Odin, 1990, p.13). En sortant à l'extérieur, les personnages semblent cloisonnés dans un « intérieur » : intérieurs de véhicules [voitures], cabine téléphonique, etc. Ils sont également restreints aux limites de la cour, du balcon, des trottoirs, etc.

Par conséquent, sur le plan sémantique, nous pouvons comprendre que cette série intègre d'importants traits relatifs à la télévision qui donnent au spectateur une forte impression d'intimité et d'authenticité. Il serait possible d'objecter que cette « banalité » est présente dans la plupart des téléromans ou même au cinéma. Cependant, le traitement que Rivard donne à son matériau est tout à fait particulier. Jost fait une distinction entre un « banal par défaut » et un « banal choisi » (2007a, p.14). Dans la série, il s'agit plutôt d'une démarche par laquelle le réalisateur donne volontairement une structure particulière à son matériau, c'est-à-dire un banal choisi qui est magnifié par une structure cinématographique s'inscrivant plutôt dans un contexte particulier.

3.1.3 La narration

Dans la série, nous retrouvons de nombreux procédés stylistiques originaux, voire des stratégies formelles marginales. Sur le plan syntaxique, la série présente certaines séquences cinématographiques qui intègrent des éléments de mystère et qui créent une distanciation avec le spectateur. La distanciation est une idée régulièrement émise au cours du XXe siècle par la théorie de l'art. Journot la définit comme « le caractère de ce qui est étranger, par opposition au quotidien » (2011, p.35). Parmi ces stratégies formelles, nous remarquons que plusieurs scènes se répondent entre elles. Les scènes peuvent se répondre sur le plan des dialogues, de la musique ou de simples gestes ou comportements effectués par les personnages. Ce procédé est visible dans la diégèse, mais aussi dans les scènes de témoignages et les apartés de bande dessinée. Nous avons répertorié près d'une vingtaine de séquences dans lesquelles le réalisateur utilise ce procédé stylistique, mais pour les besoins de notre analyse, nous nous basons sur quelques exemples. Dans la scène où les quatre protagonistes préparent leurs ruptures avec leurs copines, nous remarquons que ce procédé intervient dans la diégèse :

- S1 -Vicky : Ça marche toujours pour ce soir ?
- S2 - P.A : Ok, c'est quoi on se donne rendez-vous là-bas ?
- S3 - Steve : Oui ok. Ben, regarde-moi pas de même là !
- S4 - Jolaine : Ben j'te regarde pas de même !

(*Les Invincibles*, 1-01)

Ce procédé est également visible dans les séquences de bande dessinée. Dans l'exemple suivant, nous pouvons entendre la *voix off* du personnage de Carlos qui raconte le récit de la bande dessinée et dans le plan suivant, le personnage de Steve répond à la question posée par la voix hors champ de Carlos (2-01) :

S1 - Carlos : Capitaine liberté est synonyme de nostalgie. L'homme derrière l'armure a repris sa véritable identité. L'empire de Dark-evil-in fait durer son implacable loi. Peter Anderson a rendu les armes, mais pour combien de temps encore ?

S2 - Steve : Combien de temps ?

(*Les Invincibles*, 2-01)

Nous notons aussi que le réalisateur utilise ce procédé dans les scènes de témoignages. Dans l'exemple suivant, Rivard indique [en *voix off*] qu'il aimerait rassembler les quatre protagonistes pour faire un bilan de leur expérience suite au rallye du bonheur et Steve remercie Carlos à la caméra :

S1 - Rivard : Donc t'es bien ? On peut dire mission accomplie ?

S2 - Steve : Oui très bien, mission accomplie. Merci Carlos (en regardant la caméra)

S3 - Carlos : Ben, ça me fait plaisir Steve ! (en regardant la caméra)

(*Les Invincibles*, 2-09)

Les scènes se répondent également par l'entremise d'un objet, soit d'une porte qui se referme, soit par l'entremise d'un bruit qui permet de faire le lien entre les deux scènes. Par exemple, Steve se présente chez sa copine Cynthia pour lui dire qu'il déménage chez elle. En embrassant Cynthia dans l'entrée de l'appartement, le personnage de Steve ferme la porte derrière lui et, dans l'autre scène, le personnage de Lyne ferme une porte d'un coup sec au nez de Carlos. Un autre exemple montre le personnage de Rémi qui discute avec Vicky lorsque le livreur de pizza sonne à la porte. Dans le plan suivant, nous apercevons Carlos dans le cadre de porte chez Lyne (2-05). Le réalisateur utilise également ce procédé dans les

scènes de témoignages : Rivard demande aux quatre *Invincibles* de faire le bilan de leur expérience concernant le rallye du bonheur. Dans la scène du faux documentaire, nous entendons cogner à la porte et le réalisateur enchaîne avec une autre scène qui montre le père de Pierre-Antoine dans le cadre de porte chez son ami Rodrigue. Celui-ci ferme la porte et l'on retourne au témoignage dans lequel nous entendons Gisèle cogner à la porte (2-09). Rivard utilise également ce procédé par le biais de la musique. Dans une scène, Pierre-Antoine fait une rencontre internet dans un bar et nous pouvons entendre de la musique intradiégétique jouer en arrière-plan. Rivard enchaîne avec une séquence de témoignages dans laquelle nous apercevons Pierre-Antoine présenter le profil internet de Pinkyporn et cette même musique provient cette fois-ci des voisins d'étage de Pierre-Antoine (2-05). Le réalisateur effectue également des liens par l'entremise d'un geste effectué par un protagoniste. Par exemple, nous apercevons Lyne dans son milieu de travail qui donne la main à un de ses employés et la scène suivante montre le personnage de Steve qui tend la main à son client (2-01). Une autre séquence montre Lyne en train de pleurer devant Jeanne et le plan subséquent nous dévoile l'amoureux de Steve en train de pleurer lors d'une séance de théâtre expérimental (2-03). Ce même procédé est visible lorsque Rémi téléphone à son ex-copine Vicky pour lui dire qu'il est sur le point de jeter le collier de sa grand-mère dans la cuvette et la scène suivante montre le personnage de Pierre-Antoine en train de tirer la chaîne (3-08).

Le réalisateur utilise également un autre procédé : un long plan-séquence⁷ dans lequel on voit un même personnage effectuer une série d'actions dans le temps et dans l'espace. Nous identifions cette stratégie dans la scène où le personnage de Steve prépare son rendez-vous romantique avec Sandra, sa future conquête. Par exemple, nous apercevons Steve dans sa chambre qui répare son lit et ensuite, celui-ci se dirige dans la cuisine pour préparer le repas. La séquence se termine avec le souper romantique entre Steve et Sandra. D'autres exemples

⁷ Rivard : « C'est une technique qu'on a un peu peaufinée dans *Les Invincibles* [...] montrer deux actions sans couper avec le même personnage. Donc c'est de faire apparaître un personnage à un endroit et puis de se retrouver dans une autre pièce avec le personnage qui est là sans couper la caméra ». [Piste de commentaires du réalisateur, Rivard, Jean-François. 2006. *Les Invincibles*. Saison 1, épisode 2. DVD couleur, Montréal; Société Radio-Canada]

similaires dans la série présentent des plans-séquences originaux : le personnage de Steve effectue une série d'actions : faire le ménage, prendre une bière, écouter ses messages téléphoniques (3-08). La même stratégie est visible lorsque les quatre personnages se retrouvent dans l'appartement de Steve dans lequel chaque protagoniste s'adonne à une tâche domestique (3-02) ou lorsque Carlos écrit une lettre de rupture à sa copine (1-02).

Dans la série, Rivard utilise également les « séquences-clips » ou « effets-clip ». La séquence-clip est « une pause qui suspend le cours de l'intrigue et dans laquelle la musique domine la scène, sans qu'un mot de dialogue ne soit prononcé » (Jullier et Marie, 2009, p. 45). Ce procédé est utilisé fréquemment au cinéma et permet à la musique d'imposer sa durée à la scène ou son rythme au montage. Nous appuyons ici notre propos sur une séquence en particulier. Dans la troisième saison, les quatre protagonistes se retrouvent à l'hôtel avec des jeunes femmes inconnues pendant une soirée arrosée. La séquence débute par une musique extradiégétique dans laquelle nous apercevons les personnages embrasser leurs conquêtes. La séquence continue en montrant chacun d'eux se diriger vers la chambre d'hôtel. Au moment d'entrer dans leurs chambres, un sentiment de culpabilité envahit les quatre *Invincibles* et ceux-ci se retournent vers leurs copains. Un fondu enchaîné montre leurs copines seules dans leurs chambres respectives et la séquence se poursuit par l'entrée des protagonistes dans leurs chambres d'hôtel. Le personnage de Carlos demeure sur le seuil de la porte, l'air hésitant (3-06). D'autres séquences-clips apparaissent dans la série : lorsque les personnages se retrouvent dans une discothèque avec le personnage Ritch the Bitch (2-01) et lors d'un party de bureau chez Poulet Dépôt (2-03). Dans *Les Invincibles*, le réalisateur utilise fréquemment cette technique lors des scènes d'enfance des protagonistes ou lorsque ceux-ci vivent d'intenses émotions. Par conséquent, nous pouvons comprendre que cette série intègre d'importants traits d'une génération qui a grandi et forgé son identité au sein d'une culture médiatique marquée par l'arrivée de la télévision. La répétition accélérée de l'image et sa brièveté créent un effet de bombardement visuel. Cette surenchère n'est pas sans rappeler l'esthétique des jeux vidéo et du vidéoclip. L'esthétique de la vitesse, influencée principalement par les films hollywoodiens, se manifeste par une accélération généralisée du récit et du montage qui concerne l'ensemble des fictions contemporaines (Lipovestky et Serroy, 2007).

Dans la première saison, le réalisateur utilise la technique du flashback afin d'effectuer un retour dans l'enfance des quatre personnages. Ce dernier opère des retours en arrière dans l'enfance de ces derniers ; un premier situé en 1982 lors de l'enfance de Steve se déroulant à l'hôpital (1-03) ; un deuxième en 1982 dans la scène d'enfance de Pierre Antoine lors d'une partie de quilles avec son père (1-08) ; un troisième situé en 1977 lors de la naissance de Rémi à l'hôpital (1-10), ainsi qu'un dernier en 1984, dans l'enfance de Carlos, lors de la journée de l'Halloween (1-12). Dans la deuxième saison, nous apercevons une scène se déroulant en 1992 qui dévoile la rencontre entre Lyne et Carlos durant une fête organisée à leur école secondaire (2-03), tandis qu'une autre montre l'enfance de Lyne en 1983 (3-11). D'autres flashbacks sont utilisés dans la série pour donner soit des informations sur la relation mystérieuse de Carlos avec sa copine de Québec (2-07) ou lorsque Rémi indique qu'il a été piégé lors d'un party du jour de l'An (1-08). À certains endroits, nous pouvons revoir des scènes d'épisodes passés : par exemple, Pierre-Antoine se remémore la scène du pacte durant sa relation sexuelle avec Marie-Ange (1-03) ; Carlos quitte l'église lors de son propre mariage (1-12) et la scène dévoile qu'il prend l'autobus au début de la deuxième saison. (2-07). Lors de la soirée à l'hôtel Inter-Royal, nous apercevons à nouveau la même séquence dans laquelle Carlos hésite sur le seuil de la porte (3-06) et l'épisode subséquent montre celui-ci entrer dans la chambre d'hôtel (3-07). Le réalisateur fait également des références au cinéma de genre en utilisant couramment des techniques devenues aujourd'hui désuètes au cinéma, mais utilisées par les réalisateurs des années 1970 telles que l'utilisation du *splitscreen* ou du *zoom*.⁸ Le *splitscreen* est « un effet audiovisuel consistant à diviser l'écran en plusieurs cadres, chacun montrant une scène différente, ou bien des perspectives différentes d'une même scène » (Sepulchre, 2011, p.219). Elle est employée afin de donner l'impression de simultanéité et permet de ressaisir les multiples fils narratifs en une seule image, souvent dramatique (Esquenazi, 2010, p.130).

⁸ Rivard : « Dans les *Invincibles*, j'ai décidé d'amener un petit côté année 1970 [...] c'est de ramener des zooms, des techniques qu'on ne voit plus et qui sont tabous. J'ai une grosse influence des années 1970 ». [Piste de commentaires du réalisateur, Rivard, Jean-François. 2006. *Les Invincibles*, Saison I, épisode 7. DVD couleur, Montréal; Société Radio-Canada]



(Figure 3.2 Discussion téléphonique entre les quatre protagonistes
(Source : *Les Invincibles* (1-01)).

Dans la série *Les Invincibles*, le procédé du *splitscreen* est utilisé afin de présenter les quatre *Invincibles* dans des univers distincts et apparaît tout particulièrement lors des conversations téléphoniques entre ceux-ci (voir fig.3.2). Ce procédé rappelle aussi l'esthétique de la bande dessinée dans laquelle les personnages sont présentés dans différentes cases. Rivard utilise également la technique du *zoom*. Dans un épisode de la troisième saison (3-06), les personnages sont au restaurant et un nouveau client fait son apparition. Un homme riche entre dans le restaurant et le réalisateur effectue un *zoom in* sur le personnage afin de créer un moment de suspense dans la scène. Ces stratégies cinématographiques provoquent ainsi un effet de distanciation chez le spectateur.

3.1.4 Les effets de style

Les effets de style prennent une place importante et correspondent fréquemment aux hallucinations des personnages. Par exemple, le personnage de Steve imagine des gens heureux sortir d'une porte noire et traverser un long corridor (2-01, 2-02) (voir fig. 3.3). Nous pouvons entendre à ce moment une musique extradiégétique jouer en arrière-plan. Plus encore, dans une autre séquence, ce même personnage ouvre la porte noire, laissant entrevoir une lumière éblouissante (2-03). Un autre exemple montre le personnage de Carlos se déplaçant vers un garde-manger et tout à coup, un bras attrape la main du protagoniste, laissant apparaître sa copine Lyne vêtue d'une robe de mariée. Le personnage de Carlos se fait soudainement absorber par le garde-manger et disparaît derrière les portes qui se

referment (2-02). Également, à plusieurs endroits dans la série, le personnage de Rémi est hanté par l'apparition de son père biologique qui apparaît comme le chanteur du groupe Kiss (3-03). Ce dernier, croyant être pourchassé par des esprits malveillants, effectue une recherche sur internet et la scène laisse paraître en arrière-plan les mots « esprits », et « manifestation » (3-03). Une séquence met en scène le personnage de Steve chez son guérisseur, Philippo, qui prétend le rendre hétérosexuel. Ce guérisseur demande à sa femme de se dénuder devant le personnage de Steve afin qu'il retrouve son désir hétérosexuel. Soudainement, il imagine celle-ci avec une moustache et la tête de son amie Martin apparaît sur le corps de la jeune femme (3-05). Dans un autre épisode de la série, les quatre protagonistes tentent d'amasser de l'argent pour leur voyage à Punta Cana en vendant des palettes de chocolat. Lorsqu'un personnage effectue une vente, le réalisateur insère un plan d'une machine à poker (2-06). D'autres effets de style sont également visibles dans la série : lorsque Carlos se retrouve dans la chambre d'hôtel avec sa fréquentation de Trois-Rivières, il voit soudainement entrer sa copine dans la chambre d'hôtel et la séquence se poursuit avec le couple dans leur chambre en train de discuter. La scène s'arrête soudainement avec un gros plan de Carlos qui paralyse en embrassant sa conquête Caroline. Le personnage se lève subitement et s'habille en allant retrouver ses amis (3-07). Dans le même épisode, le personnage de Steve écoute un film porno et imagine Cynthia apparaître dans le film (3-07).



(Figure 3.3 Steve imagine des gens heureux dans un corridor
(Source : *Les Invincibles* (2-02)).

Une autre séquence utilise ce même procédé lorsque le personnage de Carlos est transporté dans le futur. Le corps de Carlos se dédouble et un héros invincible vêtu de bleu et blanc apparaît. Le héros pointe un rayon bleu et un écran apparaît. Il conduit Carlos vers cet écran et les deux personnages s'envolent à toute vitesse à travers le temps. Dans cette séquence, le personnage de Carlos découvre chacun de ses amis dans le futur : il aperçoit Rémi gros et bedonnant, Steve dans son appartement avec une pile de cassettes porno, Pierre-Antoine qui demeure encore avec son père à la maison. Carlos voit également son fils Arthur en train de parler de la mort de son père (en référence à Carlos). Rivard utilise également des effets de style sur le plan sonore. Par exemple, dans un épisode (2-01), le personnage de Pierre-Antoine marche dans la rue et nous voyons apparaître Carlos. La musique extradiégétique diminue graduellement en sourdine (2-01). Ce même procédé est visible dans l'exemple suivant : Steve est invité avec ses collègues lors d'un souper au restaurant et se retrouve tout au long de la soirée avec des problèmes intestinaux. Ce dernier se précipite à la salle de bain et nous entendons un bruit extradiégétique de problèmes gastriques (2-02). Jullier et Marie propose [en parlant des films] le terme « effet-cirque », pour désigner une « musique ou un bruit qui souligne [...] un geste, un déplacement, un regard, ou une réplique » (2009, p.45). Contrairement à « l'effet-clip », la bande-image dicte ses impératifs à la bande-son lorsque la musique souligne ce qui se passe, ou lorsque la voix commente les événements et les objets à mesure qu'ils apparaissent à l'écran. Nous faisons aussi référence à la *voix off* de Carlos qui commente les événements durant les séquences de bande dessinée.

Dans les années 2000, les modes de narration deviennent de plus en plus complexes. Par exemple, dans une série d'action, nous retrouvons des *cliffhangers*, des *splits screen* et de multiples énigmes, etc. L'autre grande innovation formelle des années 2000 est l'apparition de feuilletons n'appartenant pas au genre du soap opera. Les éléments feuilletonnesques et le mélodrame apparaissent comme indissociables. Avec *24* (2001-), la série d'action devient « feuilletonnante » (Perreur, 2011, p.91), avec des *cliffhangers* insoutenables à la fin de chaque épisode. Le *cliffhanger* est un procédé narratif qui consiste à suspendre l'épisode à un moment crucial, incitant le téléspectateur à regarder le suivant pour connaître le dénouement de l'action (Sepulchre, 2011, p.213). Dans *24*, à la fin de chaque épisode, le personnage principal, Jack Bauer, est engagé dans une course contre la montre pour sauver les États-Unis

de menaces terroristes diverses. Cette fiction innove aussi en utilisant le procédé du *split screen* en donnant aux téléspectateurs l'illusion d'un déroulement en temps réel. La série est diffusée juste après les attentats du 11 septembre et elle remporte un succès immédiat. Comme l'affirme Boutet, « dans le domaine des séries fantastiques, *Lost* (2004-2010) innove en proposant aux téléspectateurs une série composée de multiples énigmes, d'allers-retours dans la chronologie, d'univers parallèles et de boucles temporelles » (2011, p.44). Le genre traditionnel et ultra codifié de la série judiciaire se renouvelle et se réinvente dans les années 2000. *Damages* (2007-), par exemple, se déroule loin des tribunaux et des longues plaidoiries et raconte sur le mode du thriller les multiples tractations, chantages, meurtres qui se déroulent avant même le passage devant un juge. La fiction parvient à créer un suspense très efficace en racontant une histoire à la fois par le début et par la fin, pour progresser jusqu'à une révélation centrale (Boutet, 2011, p.213). Ainsi, sur le plan syntaxique, nous avons constaté que la série *Les Invincibles* possède une structure formelle qui crée une distanciation avec le spectateur et lui rappelle qu'il est en face d'un monde inventé, celui de la fiction.

3.2 Sur le plan de la transtextualité

Après la dimension sémantique, qui correspondait au rapport avec la réalité (les thèmes, les personnages, les lieux, etc.) et la dimension syntaxique qui dévoilait l'aspect formel de la série, abordons maintenant la dimension transtextuelle. Nous avons vu précédemment que Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1982, p.7). Dans la section suivante, nous analysons donc les différentes sous-catégories transtextuelles.

3.2.1 Métatextualité

L'une des particularités de la série *Les Invincibles* est l'énorme quantité de références métatextuelles. Beaucoup de commentaires concernant d'autres œuvres sont faits par les quatre protagonistes, particulièrement durant les scènes de témoignages intégrées dans la série. Les personnages font souvent référence à d'autres œuvres provenant de la culture populaire, plus particulièrement des références aux productions culturelles des années 1980. Sur le plan des références télévisuelles, les personnages citent notamment des titres de séries

cultes américaines ou des émissions typiquement québécoises.⁹ Par exemple, certains commentaires peuvent être plus implicites : une scène montre le personnage de Madame Bourette, du célèbre téléroman *À plein temps* (1984-1988), qui fait une apparition surprise dans une discothèque où les quatre protagonistes se retrouvent (3-05). Sur le plan des références cinématographiques, certains protagonistes mentionnent des titres de films et tout particulièrement des productions américaines des années 1970 et 1980.¹⁰ Nous notons également que les personnages citent le nom d'acteurs ou de réalisateurs connus en lien avec ces productions. En outre, dans un épisode (1-02), Steve rencontre une jeune fille dans un bar et l'invite chez lui. Après avoir bu toute la soirée, la jeune fille tombe dans un coma et celui-ci l'enroule dans une couverture et la transporte à l'extérieur. Cette mise en scène fait référence à une scène du film *Psycho* (1960) tel Normand Bates transportant le corps de la défunte (Marion).

Nous notons également une prépondérance de commentaires en lien avec le monde musical. Les personnages citent régulièrement des chanteurs ou des groupes rock ou punk rock qui ont marqué les trentenaires.¹¹ L'univers de Rémi, qui est musicien dans la série, représente bien le style musical de cette génération. Par exemple, une scène montre deux plans de Rémi dans une voiture, maquillé en Gene Simmons du groupe Kiss (voir fig. 3.4).

⁹ Par exemple : « *V* » (1-06), « *La Femme bionique* » (1-06), « *Kojak* » (2-02). Nous repérons également des références au milieu télévisuel québécois telles que, « *Bye Bye 1984* » (1-06), « *Passe-Partout* » (2-05), « *À plein temps* » (3-05), etc. (3-04).

¹⁰ Par exemple, « *The Entity* » (3-02), « *Superman* » (2-05), « *Créature de rêve* » (1-06), « *Fatal Attraction* » (1-07), « *Rambo II* » (2-04), « *Rocky* » (3-05), « *Ghostbuster* » (3-09), « *Poltergeist* » (3-02), « *Halloween* » (2-10), « *A nightmare on Elm Street* » (12-01), « *Gremlins* » (3-10), « *Terreur sur la ligne* » (2-09), « *Wall Street* » (3-07), « *Présumé Innocent* » (3-07), « *Karaté Kid* » (2-02), « *Jamais sans ma fille* » (1-09), etc.

¹¹ Par exemple : « *Mötley Crüe* » (1-09), « *Sex Pistols* » (1-01), « *Queen* » (1-01, 3-01), « *The Police* » (2-03), « *Led Zeppelin* » (2-03), « *Survivor* » (3-04), « *AC/DC* » (3-06), « *Rolling Stones* » (1-01), « *Sting* » (3-04), « *Slayer* » (1-12), « *Metallica* » (3-06), « *Aerosmith* » (1-01), « *Kiss* » (1-07, 1-10, 2-04, 2-09, 2-10, 3-04, 3-05), « *Heart* » (3-10), « *Bryan Adams* » (3-06), « *John Lennon* » (1-02), « *Yoko Ono* » (1-11, 1-02), « *Wham* » (3-09), « *Gloria Estefan* » (1-04), « *Samantha Fox* » (1-06), « *Joe Bocan* » (1-06), etc.



(Figure 3.4 Rémi maquillé en *Gene Simmons* du groupe Kiss
(Source : *Les Invincibles* (1-10)).

Ce commentaire plutôt implicite n'est pas cité à voix haute par le personnage, mais il s'agit plutôt d'un hommage aux différents groupes de musique qui ont marqué l'époque des trentenaires. Finalement, certains commentaires font référence au monde des dessins animés¹² et des comics Marvel.

Ainsi, nous pouvons remarquer l'énorme quantité de références culturelles qui se retrouvent dans la série. Ceci renvoie à la notion de métatextualité (1982, p.11) ou à ce que Jost nomme la « parodie in *praesentia* » lorsqu'un personnage cite des extraits de films ou d'anciennes émissions qui lui reviennent à l'esprit et qui ont marqué son enfance télévisuelle (2004, p.32). Dans les années 2000, plusieurs émissions télévisées font des références à d'autres émissions et au monde des médias, comme en témoignent nos précédents exemples. Ces séries cultes ont marqué inévitablement l'imaginaire de la génération des trentenaires. L'expression « série culte » fait référence à un programme qui n'a pas rencontré le public au moment de sa diffusion télévisée, mais dont les admirateurs font vivre l'esprit des années durant après sa disparition (Barthes, 2011, p.60). Selon Owen (1997, p.6), la génération des trentenaires possède une plus grande connaissance du monde télévisuel que les générations

¹² Par exemple, « Odie le chien » (2-05), « Les Pierrafeu » (02-04), « Minifée » (3-06), Capitaine America » (2-05), « X-men » (2-07), « Spider-woman » (2-07), « Silvestri » (2-07), « Speed-racer » (3-06), « Professeur Plum » (3-07), etc.

précédentes. Dans la néo-télévision, nous faisons appel à un « spectateur compétent, détenteur d'une « television literacy » (Glevarec, 2010, p.218). L'éducation aux médias ou « television literacy » est un répertoire de compétences qui permettent aux gens d'analyser, d'évaluer et de créer des messages dans une grande variété de modes médiatiques, de genres et de formes. Selon Melh, cette culture télévisuelle est présente chez la génération des trentenaires : « élevés avec la télévision, ils en connaissent tous les codes [...] plus généralement, ils incarnent la culture des images perçue plus comme une exploration des multiples facettes de soi que comme un reflet de l'identité profonde » (2002, p.86). Ainsi, les différentes références utilisées dans la série créent un rapport ludique et de connivence avec le spectateur.

3.2.2 Architextualité

Dans la série *Les Invincibles*, nous remarquons un jeu sur les conventions télévisuelles, c'est-à-dire que le réalisateur s'amuse à insérer au travers du récit différentes séquences empruntant une facture visuelle au cinéma de genre. Les conventions du film d'horreur sont notamment utilisées dans la série pour représenter la tension présente entre Lyne et Carlos. Dans une scène en particulier, Rivard rend explicitement hommage au film *Halloween* (1978) de John Carpenter. Cette scène a plusieurs similitudes importantes avec ce film d'horreur dans lequel le personnage joué par Jamie-Lee Curtis cherche à se sauver de son agresseur (Michael Myers) en se cachant notamment dans une garde-robe. Plus encore, le réalisateur utilise le même point de vue (caméra subjective) pour tourner la scène et assortit le tout d'une musique similaire au film original.¹³ Rivard fait ici référence à un sous-genre du film d'horreur, le *slasher*, qui été popularisé durant la décennie 1980 avec des films cultes tels que *Friday the 13th* (1980), *Halloween* (1978) et *A Nightmare on Elm Street* (1984). Le *slasher*

¹³ Rivard : « C'est notre p'tit trip John Carpenter, *Halloween* [...] cette musique-là, c'est une influence très John Carpenter [...] je suis un gros fan de ça et je trouvais que les synthétiseurs des années 1980 sont très malaisants et je voulais amener cette touche-là à chaque fois qu'on tombe dans la tête de Carlos [...] donc c'est un hommage à John Carpenter ». [Piste de commentaires du réalisateur, Rivard, Jean-François. 2006. *Les Invincibles*, Saison I, épisode 2. DVD couleur, Montréal; Société Radio-Canada]

est un genre cinématographique mettant en scène les meurtres d'un tueur psychopathe, généralement masqué, qui élimine méthodiquement un groupe d'individus, souvent jeunes, à l'arme blanche. D'autres éléments se rapprochant du sous-genre horreur fantastique apparaissent dans la série et concernent notamment l'imaginaire du personnage de Carlos. Le genre horreur-fantastique fait apparaître au sein d'un univers crédible et reconnaissable des éléments étrangers et inexplicables qui suscitent la peur (Pinel, 2006, p.102). Un exemple montre Carlos qui imagine sa copine en pleine forêt, volant soudainement dans les airs (1-04). Par ailleurs, plusieurs éléments surnaturels ou fantastiques sont incorporés dans des situations ordinaires. Par exemple, on peut apercevoir un bébé (sur échographie) qui se transforme soudainement en monstre (3-05), deux poules qui parlent entre elles (1-01), des personnages aux yeux machiavéliques (1-05, 3-08). Dans une autre séquence, le réalisateur fait une référence à un sous-genre du film d'horreur, le film *gore*. Le *gore* est un sous-genre cinématographique du cinéma d'horreur, caractérisé par des scènes extrêmement sanglantes et très explicites dont l'objectif est d'inspirer le dégoût au spectateur. Dans l'exemple suivant, Carlos se rend à l'hôpital pour l'accouchement de sa copine. Celui-ci entre dans l'hôpital et aperçoit une femme ensanglantée évacuer la salle opératoire. Le protagoniste se dirige alors dans la pièce d'à côté et aperçoit sa copine dans un chaos de sang. Cette dernière met au monde un horrible monstre qui tente de pourchasser Carlos (*voir fig. 3.5*).



(Figure 3.5 Carlos imagine l'accouchement de Lyne
(Source : *Les Invincibles* (3-10)).

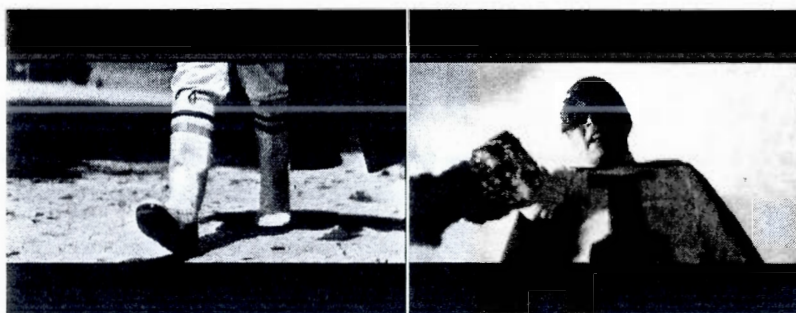
Les conventions du film de science-fiction sont également utilisées dans les *Invincibles*. Nous remarquons un mélange avec le genre de la science-fiction. Comme l'indique Pinel, cette classe de films « croît dans les franges du fantastique et recouvre les films qui prennent appui sur des apparences scientifiques et dont l'anticipation est le ressort et les thèmes sont souvent reliés à la conquête de l'espace, aux extraterrestres, au cosmos » (2006, p. 194). Nous avons constaté que le réalisateur utilise fréquemment les codes du genre de la science-fiction dans *Les Invincibles*. Par exemple, les personnages apparaissent régulièrement avec des masques d'extraterrestres (1-09, 1-08, 1-12). Plusieurs séquences montrent le personnage de Carlos envahi par des androïdes qui représentent en quelque sorte son imaginaire (2-05, 2-08, 2-11, 2-12, 3-01, 3-07, 3-11). Nous percevons en outre des soucoupes volantes (1,12, 2-02, 2-12, 3-01, 3-06, 3-11), et nous pouvons entendre des sons évoquant l'univers galactique. Une autre scène montre *Dark-Evil-In* qui s'adresse à un peuple d'androïdes (2-02) et les *Invincibles* emprisonnés dans un monde dominé par ce même personnage (3-01, 3-06).

Par ailleurs, les codes du film d'espion sont visibles tout particulièrement lors des scènes avec M. Boisvert, le père de Lyne. Tout au long de la série, le personnage de M. Boisvert tente de persuader Carlos de ne pas se marier avec sa propre fille et prend régulièrement le personnage de Carlos en filature (2-06, 2-08). Par exemple, M. Boisvert lui suggère de prendre la fuite (1-08,) et effectue des opérations dans l'intention de nuire à son couple (2-09, 2-11, 2-12). La plupart des scènes se déroulent dans des stationnements (3-08), comme la scène de confrontation entre les filles et les garçons. Une séquence montre le personnage de M. Boisvert invitant les quatre personnages à monter à bord de sa voiture alors qu'il se fait poursuivre par deux inconnus. Celui-ci mentionne qu'il a l'intention de laisser sa femme pour Yokou, une femme japonaise. Les personnages, dans une voiture, se rendent également dans une ruelle et se font poursuivre par des inconnus (3-08). Dans un épisode de la première saison, M. Boisvert donne rendez-vous à Carlos dans un stationnement. Sur le plan formel, nous remarquons un très gros plan de M. Boisvert qui discute au téléphone avec Carlos : « J'peux pas te parler longtemps Carlos. Rendez-vous le 17 au soir 9h00, stationnement arrière du 3457 Iberville. Je compte sur toi Carlos » (1-11).

Rivard utilise également les conventions du film de super héros. Ces films mettent en scène des individus qui possèdent des pouvoirs surhumains. Ils sont orientés vers l'action et ont souvent en commun l'apparition d'un ou de plusieurs personnages vilains. Dans quelques scènes, Carlos aperçoit un super héros costumé en bleu et blanc sur le toit d'un immeuble (2-06, 2-02). Une séquence utilisant les codes du genre se déroule lors de la journée du mariage de Carlos. Elle débute par un flashback situé en 1984 durant l'*Halloween*. L'action se déroule dans une cour d'école, où le jeune Carlos, arborant un costume de super héros, avance d'un pas assuré vers ses deux camarades de classe. Le jeune Carlos, victime d'intimidation, neutralise les deux gamins à l'aide d'un rayon laser (voir fig 3.6).

Ainsi, dans la série *Les Invincibles*, nous percevons un jeu sur les conventions télévisuelles, c'est-à-dire que le réalisateur s'amuse à insérer, au travers du récit, différentes séquences empruntant une facture visuelle au cinéma de genre. Ces scènes font notamment référence à des séries et des films cultes qui ont marqué la génération des trentenaires. En parlant de la série *Les Invincibles*, Huet et Rao affirment :

Ce qui caractérise les effets spéciaux de la version québécoise est leur effet de matérialité passé. Ceux-ci se manifestent comme autant de citations intertextuelles tirées de séries [*Les Envahisseurs*, *V*, *Star Trek*] et de films [*Terminator*, *Scream*] des années 1980-1990, dont ils conservent la facture visuelle [...] les effets spéciaux de la version québécoise portent la mémoire matérielle d'une certaine tradition filmique [science-fiction, *slasher movies*] qui alimente de multiples renvois intertextuels (2012, p.202).



(Figure 3.6 Carlos enfant arborant un costume de super héros
(Source : *Les Invincibles* (1-12)).

Boutet mentionne que « la tendance à la recombinaison s'affirme dans les années 1990 et 2000, avec l'apparition de séries qui mélangent les genres » (2001, p.44). La série contemporaine emprunte et recombine des éléments appartenant au soap opera (histoires d'amour, histoires de vengeance, secrets de familles), à la sitcom (personnages excessifs, comique de situation) et au documentaire. Par exemple, *Ally McBeal* (1997-2002) va combiner le soap opera, le comique visuel et la série judiciaire. *Buffy the Vampire slayer* (1997-2003) va combiner la série adolescente, le fantastique, et le discours féministe. Jost mentionne que le mélange des genres serait possiblement devenu « un nouveau genre » (2009, p.50). L'auteur indique que l'expression « mélange des genres » est utilisée couramment pour qualifier tel ou tel nouveau programme, sans que l'on sache toujours très bien ce que ça veut dire : nous pouvons parler du mélange de deux mondes, soit du rapport entre la fiction et la réalité. Par ailleurs, nous pouvons faire référence à la juxtaposition de séquences de genres différents ainsi qu'au mélange de tons. Comme le mentionne Barrette, ce procédé « vise à travers la répétition des mêmes règles, à conforter le spectateur dans un espace qu'il connaît bien, qu'il aime et dont il sait à l'avance qu'il pourra en jouir » (1989, p.81). Moine ajoute que le genre possède une fonction « pseudo-mémorielle » par laquelle il « médiatise moins des conflits réels ou symboliques actuels qu'il ne renvoie à une connaissance, fortement marquée par l'intertextualité, des codes, des conventions et des significations des films de genre du passé » (2008, p.113). Cette sous-catégorie rejoint également la notion d'hypertextualité qui concerne plus précisément des références à des œuvres spécifiques.

3.2.3 Hypertextualité

Une autre particularité de la série *Les Invincibles* concerne les références parodiques et les pastiches issues de courtes scènes ou séquences parodiant des œuvres cinématographiques de la culture populaire. Nous avons identifié une relation d'hypertextualité avec une scène du film *The Graduate* (1967), (1-11) dans laquelle le personnage de Benjamin (Dustin Hoffman) se fait bronzer dans la piscine familiale. Nous avons également noté des similitudes sur le plan du récit : Pierre-Antoine, jeune universitaire, demeure chez ses parents et ira même jusqu'à se faire séduire par Gisèle, la copine de son père. Le même scénario se produit dans le film : Benjamin, jeune diplômé, fera la rencontre de Madame Robinson, une femme plus

âgée que lui. Le jeune lauréat se rend vite compte que la femme lui fait de nombreuses avances et finira par tomber dans son piège sexuel. Dans la deuxième saison, nous pouvons apercevoir des éléments en lien avec le film *Psycho* (1960). Rivard fait notamment référence à la scène de la douche dans laquelle le personnage de Marion se fait frapper mortellement à coups de couteau par Norman Bates, costumé en vieille femme. Le personnage de Carlos se retrouve dans la douche quand, soudainement, une ombre surgit derrière le rideau. Le personnage aperçoit la silhouette floue d'une vieille femme dans le cadrage de la porte. Carlos reconnaît son collègue Ritch the Bitch costumé en femme s'exprimant avec une voix de robot (2-06). Dans la deuxième saison, le réalisateur parodie une scène du film *Rocky IV* (1985) dans laquelle le célèbre boxeur roule en voiture et prépare sa revanche contre Ivan Drago en relatant des moments marquants dans la vie du personnage. Dans les *Invincibles*, le même scénario se reproduit. En quittant son milieu de travail, Steve décide de prendre sa revanche contre sa copine Cynthia. Nous pouvons apercevoir le personnage rouler dans sa voiture pendant qu'il revoit dans sa tête les scènes marquantes de sa relation houleuse avec Cynthia (voir fig. 3.8). Le réalisateur utilise des plans similaires et le même thème musical en référence à la scène originale du film *Rocky IV* (voir fig. 3.7).



(Figure 3.7 Rocky prépare sa vengeance contre le boxeur soviétique Ivan Drago
(Source: *Rocky IV*, 1985).



(Figure 3.8 Steve prépare sa vengeance contre sa copine Cynthia
(Source : *Les Invincibles* (3-09)).

À la suite de cette analyse, il nous semble toutefois important de faire une distinction entre la parodie et le pastiche, car ces deux termes provoquent des effets distincts sur le spectateur. Comme l'indiquent Thornham et Purvis : « Pastiche mixes styles eclectically, drawing from sources in similar vein to parody, but without the satirical impulse, without laughter [...] pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor » (2005, p.161). Ainsi, nous pouvons comprendre que Rivard utilise davantage la parodie pour créer un effet humoristique et ludique avec le spectateur. Comme l'indique Moine, « la parodie et la pastiche, quand elles sont bien reconnues par le spectateur, offrent ainsi une lecture au second degré, car le spectateur peut jouir à la fois du plaisir du genre et du plaisir spécifique de l'énonciation parodique » (2008, p.116-117). L'auteur ajoute que le film parodique suppose donc, dans sa conception comme dans sa réception, « une conscience et une connaissance de l'objet parodié » (*ibid*). La mention parodique donne ainsi une légitimité aux films qu'elle identifie en indiquant chez le cinéaste et en imposant au spectateur un regard distancié et critique.

3.2.4 Intertextualité et paratextualité

Dans la série, une relation d'intertextualité est présente avec la bande dessinée. Ces apartés de bande dessinée, présents tout au long de la série, représentent en quelque sorte le monde imaginaire de Carlos et permettent au spectateur de faire un parallèle avec le récit de la série. Cette intertextualité s'insère de façon ponctuelle dans le récit avec un style se rapprochant du vidéoclip (plans rapides, zooms et effets spéciaux) (*voir fig. 3.9*).



(Figure 3.9 L'univers de la bande dessinée
(Source : *Les Invincibles* (1-02)).

Le monde idyllique généré par la bande dessinée crée un contraste important avec le récit de la série dans lequel les quatre protagonistes se retrouvent confrontés à leur propre destin. Contrairement à l'image du héros prétendument « invincible » véhiculé dans la bande dessinée, les *Invincibles* deviennent en quelque sorte des antihéros dans la réalité. Dans certaines séries contemporaines, le héros n'est plus, désormais, que le personnage principal d'une trame, qui subit plutôt les événements qu'il ne les détermine (Sepulchre, 2011, p.113). Par exemple, dans les *Invincibles*, le personnage de Pierre-Antoine se retrouve à la rue après avoir couché avec la copine de son père, Steve remet en question son orientation sexuelle et sombre dans la dépression, Carlos se fait exclure du pacte et refuse l'engagement du mariage, alors que Rémi renonce à son rêve de devenir une vedette du rock en acceptant un boulot de commis-vendeur.

Le générique de la série présente également une référence explicite au genre de la bande dessinée, ce qui nous semble être une stratégie d'énonciation forte s'adressant directement au spectateur (voir fig. 3.10). Une recension des différentes sources documentaires nous a permis de remarquer la multitude des propositions définitoires concernant la notion de « générique » (De Mourgues, 1994 ; Tylski, 2009 ; Genette, 1982). Ces mêmes auteurs définissent le générique comme un « cadre », une « matrice », un « incipit filmique », un « court-métrage », un « rite de passage », un « sas », une « entrée dans la fiction » (*Ibid*). Nous nous basons toutefois sur Genette (1987, p.8), selon laquelle celui-ci est un « seuil » qui se trouve à l'orée du « paratexte ». Le « seuil » est plus qu'une limite ou une frontière étanche, mais il offre à chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Ce rôle d'intermédiaire lui confère un statut pragmatique, ce qui fait dire à Roger Odin qu'il est véritablement « ce qui permet l'entrée du spectateur dans la fiction » (1980, p.205). Bien plus qu'un alignement de mentions obligatoires (De Mourgues, 1994, p.8), le générique possède également une fonction connotative, celle d'attirer et de séduire le spectateur potentiel. Gripsrud nous dit que le générique permet également d'anticiper le récit à venir :

The title sequence is rhetorically an announcement, more precisely a promise, of what the serial will offer in terms of content and experiences. Even more than presenting individual character types, it constructs, by way of very simple signs and their practically universal connotations, an image of what the show is about. (1995, p.191)

L'ouverture de la série est un lieu où s'établit un contrat [voire une promesse] entre le film et son spectateur et permet d'enclencher [ou de bloquer] le processus de mise en phase chez le spectateur. Pour Odin, « la mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film » (1980, p.38). L'ouverture de la série enclenche donc ce processus de mise en phase chez le spectateur en lui faisant revivre des affects.



(Figure 3.10 Générique de la série
(Source : *Les Invincibles* (1-01)).

Ainsi, sur le plan transtextuel, ces références dans la série *Les Invincibles* ne sont pas sans lien avec le public d'adultes qui a grandi avec la télévision durant les années 1980 (Missika, 2006, p.20). La série contemporaine [et tout particulièrement la comédie] serait donc très marquée par ces références transtextuelles. Esquenazi montre que l'influence mutuelle des différents domaines les uns sur les autres est présente au sein de la série contemporaine et que l'étude des œuvres ne peut se faire autrement que dans une logique intertextuelle : « sans cesse les croisements s'opèrent, thèmes et genres s'échangent et nourrissent média après média » (2010, p.184). Selon Nelson, ces renvois transtextuels seraient caractéristiques de la télévision post-moderne : « Playfulness of all kinds, in the compositional principles of the text (genre hybridity, irony and self-reflexivity) and between texts and viewers (subject identity and lifestyle choice), characterises the postmodern TV drama text and context » (2006, p.88). Ces stratégies créent ainsi un rapport ludique et de connivence avec le spectateur. Jullier et Marie citent : « la connivence a toujours existé, notamment dans le film parodique [...] mais elle a pris de l'importance ces dernières années, et le cinéma post-moderne fait grande consommation de clins d'oeil et d'allusions explicites » (2009, p. 60). Nous pouvons donc faire un lien avec la série télévisée contemporaine qui exploite ces mêmes stratégies énonciatives.

3.3 Sur le plan pragmatique

Après la dimension sémantique qui correspondait au rapport avec la réalité et la dimension transtextuelle qui référait aux relations entre les œuvres, abordons maintenant le plan pragmatique qui, comme on s'en souvient, met l'accent, dans tout acte de langage, sur l'interaction entre le locuteur, son récepteur et sur le contexte de production de l'énoncé. Nous nous appuyons sur les différentes figures développées par Metz (1991) telles que le regard-caméra, les voix d'adresse hors l'image, la présence du dispositif, etc.

3.3.1 Le regard-caméra

Dans la série *Les Invincibles*, les personnages regardent souvent la caméra, et ce, plus particulièrement dans les scènes de témoignages : cela implique nécessairement plusieurs décrochages diégétiques. Par exemple, Pierre-Antoine explique les clauses de la charte et

regarde la caméra en montrant le document à l'écran (1-01) (voir fig.3.11) ; nous dévoile son aventure amoureuse avec sa belle-mère alors que celle-ci intervient dans la scène (1-07) ; nous avise de la possible dissolution du pacte et manifeste clairement son aversion pour Rémi (1-11) ; nous confie qu'il aimerait revivre le sentiment amoureux (2-03), etc. Le personnage de Carlos regarde fréquemment dans l'objectif : il nous parle de sa nouvelle vie en appartement (1-08) ; fait un sourire mesquin au spectateur en préparant sa revanche contre Lyne (1-12) ; présente la trousse du rallye du bonheur (2-02) et remercie Steve à la caméra (2-09).

Les copines des quatre protagonistes peuvent également regarder l'objectif. Par exemple, Lyne précise au réalisateur que les questions posées la concernent (3-02) ; indique aux gars que les filles reprennent le contrôle (3-02) ; parle de son échographie en compagnie de Carlos (3-05) et Cynthia informe le téléspectateur que Steve est présentement en dépression (2-09). Le regard-caméra est également présent dans la diégèse, ce qui provoque des décrochages diégétiques. Dans une scène, Steve effectue un appel dans une agence d'escortes lorsque soudainement, il s'adresse au téléspectateur : « on est de retour après la pause, restez là » (1-06). Dans une autre scène, Lyne regarde par la fenêtre de sa demeure en observant fièrement les éboueurs jeter les figurines de Carlos aux ordures. Brusquement, elle se retourne vers l'objectif et son visage se transforme en créature monstrueuse (3-03). Le regard-caméra peut aussi s'insérer dans la diégèse, prenant l'allure de courts *flashes*. Dans la deuxième saison, Alain, le père de Pierre-Antoine, tombe en amour avec Véronique, la nouvelle copine de son fils. Pendant ses ébats amoureux avec Gisèle, Alain imagine le visage de Véronique (2-12) et un gros plan de la protagoniste apparaît à l'écran. Un autre exemple présente le personnage de Steve lisant une lettre provenant de Sandra dans laquelle nous pouvons entendre la voix hors champ de celle-ci. Le plan suivant montre la protagoniste chez elle, lisant cette même lettre en s'adressant au téléspectateur (1-11).



(Figure 3.11 Pierre-Antoine présente les clauses de la charte au téléspectateur
(Source : *Les Invincibles* (1-01)).

Comme l'indique Boutet : « cela rappelle au téléspectateur qu'il est devant une fiction » (2011, p.34). Le regard caméra n'est pas l'apanage des séries contemporaines, puisqu'il fut utilisé dans le cinéma moderne, mais cette stratégie semble de plus en plus présente dans la fiction télévisuelle, comme en témoignent nos précédents exemples.

3.3.2 Les voix d'adresse hors l'image

La série présente plusieurs séquences musicales (extradiégétique et intradiégétiques) qui sont plus spécifiquement reliées à l'univers musical de Rémi. Par exemple, plusieurs scènes montrent le personnage en train de jouer de la guitare *live*, dans une scène de témoignages (1-8) ; lors d'une pratique avec son groupe de musique (1-02) ; pour son ex-copine (1-03) ; autour d'un feu de camp dans un camp de scout (1-04) ; dans un spectacle de musique rock (1-07) ; dans un studio pour l'enregistrement d'un album (2-02, 2-08, 2-09, 2-10, 3-11) ; dans un mariage (2-08) ou dans son appartement (3-09). La musique extradiégétique joue également un rôle important dans la série et rejoint la notion de transtextualité telle que vue précédemment. Rivard utilise principalement des chansons provenant de groupes ou de chanteurs des années 1980¹⁴ et dans la troisième saison, celui-ci intègre de la musique provenant de groupes montréalais émergents tels que *MC La Sauce* (3-01), *Half Baked* (3-06), etc. Nelson explique l'importance et les différentes fonctions de la musique populaire dans une fiction télévisuelle :

¹⁴ Par exemple : *Poison* (1-04, 1-10), *Reo Speedwagon* (1-08), *The police* (1-02), *David Bowie* (1-12), *Europe* (2-08), *Scorpion* (3-01, 3-11), *Duran Duran* (3-05), etc.

In today's television, the soundtrack has become increasingly important TV drama has increasingly used contemporary pop music over its images, emulating MTV [...] pop music serves many functions in contemporary TV drama [...] to give the series overall its feel and to underline, and occasionally to comment on, the mood of characters in moments of interaction (2006, p.84)

Les bruits intradiégétiques sont présents dans quelques scènes de la série et créent une impression ludique durant certains moments cocasses. Ces scènes concernent surtout l'univers de Steve, qui explore sa sexualité tout au long de la série. Les sons extradiégétiques apparaissent la plupart du temps quand le réalisateur met de l'emphasis sur un objet particulier. Par exemple, dans une scène, nous apercevons le personnage de Steve à son lieu de travail qui se met à fixer un élastique sur son bureau. Au même moment, le réalisateur effectue un gros plan sur l'objet et nous pouvons entendre des effets sonores étranges (1-01). Dans une autre séquence, ce même personnage se prépare à une séance de masturbation chez lui et le réalisateur effectue un gros plan sur un pot d'huile (1-03). Ce même effet sonore est présent lorsque Rémi est dans l'arrière-boutique à son lieu de travail (Cd Dépôt) : un flash de lumière apparaît sur l'objet et un bruit étrange se fait entendre. Comme l'indique Metz, « la musique exerce un effet implicite d'adresse [...] l'action de la musique est affective, voire symbolique » (1991 p.59). Ainsi, la musique et les bruits sont des stratégies énonciatives qui permettent d'interpeller le spectateur.

3.3.3 Les adresses écrites et cartons d'adresse

Les adresses écrites et cartons d'adresse ont également une fonction pragmatique et prennent une place importante dans la série. Plusieurs adresses écrites sont visibles sur les chandails des protagonistes et font référence à des groupes musicaux des années 1980.¹⁵ Par ailleurs, les cartons d'adresses, c'est-à-dire « l'ensemble du matériel graphique ajouté à l'image » (Metz, 1991, p.63), exercent également une fonction pragmatique et sont présents pour donner des indices de temps et de lieux. Les lieux correspondent à des environnements

¹⁵ Nous recensons quelques exemples : *The Ramones* (1-09, 2-06), *Joan Jett* (1-01) et *Metallica* (2-06). Des messages cocasses sont aussi visibles : *get pump on culture* (2-03), *Does this shirt make my penis dok fat* (3-03), *Cooks* (image d'une pine-up des années 1960), *I rock catholic girls* (1-10) et *Chick Magnet* (2-04).

québécois : Montréal 1977 (1-10), Louiseville 1982 (1-03) Montréal 1984, Halloween (1-12), Montréal 1992 (2-03), St-Bruno 1983 (3-11), Montréal 1982 (1-08) et Québec, St-Valentin (2-07). Ces cartons d'adresses sont présentés dans de petits rectangles jaunes ou bleus en bas de l'écran et font référence aux bulles des bandes dessinées. D'autres indices adoptent le même style visuel et concernent des indications de temps (jour, semaine, mois, année), etc. Dans une séquence (1-02), le personnage de Carlos décide d'écrire une lettre de rupture à sa copine (voir fig. 3.12). Celui-ci s'installe à son poste informatique et débute l'écriture. Nous remarquons que la typographie apparaît à l'écran : le réalisateur utilise ces stratégies afin d'interpeller cette génération dite « internet » (Allain, 2008), qui a grandi au sein des technologies de l'information et de la communication et qui est notamment familière avec celles-ci.



(Figure 3.12 Carlos écrit une lettre de rupture à Lyne
(Source : *Les Invincibles* (1-02)).

3.3.4 Les écrans seconds

Les écrans seconds (le cadre dans le cadre) ont aussi un effet réflexif et sont utilisés fréquemment dans la série. Comme le mentionne Metz : « l'écran second est une délimitation spatiale, une restriction visuelle [...] du commentatif, on passe au réflexif » (1991, p.73). Le cadre dans le cadre est une figure utilisée fréquemment au cinéma. Dans la série, le réalisateur utilise de nombreuses photographies, des miroirs, des écrans de télévision, des pare-brises de voitures et des bordures de fenêtres. Ce dernier insère des plans montrant des photos lors des scènes de témoignages. Par exemple, lorsque Steve nous parle de sa relation avec sa copine Kathleen, la photo du couple apparaît dans le témoignage (1-02). D'autres exemples similaires montrent des clichés: l'image du couple Cynthia et Steve (3-01) et du couple Marie-Ange et P.A (3-01) ainsi que les quatre protagonistes lors du mariage de Carlos (2-09). Dans une scène de témoignages, les quatre protagonistes racontent à la caméra leur rencontre de jeunesse. Cette scène hybride des éléments du monde réel et de la fiction. Par exemple, Carlos mentionne qu'il a rencontré Pierre-Antoine au cégep dans le cadre de son cours de biologie et la vraie photo des acteurs apparaît (*voir* fig. 3.13). Steve mentionne aussi qu'il a rencontré Carlos par l'entremise de Pierre-Antoine (1-04) et Carlos ajoute qu'il se faisait intimider par un certain Simon Morissette, représenté par une photo fictive d'un jeune garçon. Lors du dernier épisode de la première saison, une scène marquante de la série montre la réconciliation entre Pierre-Antoine et son père Alain. Après s'être fait expulser de la maison familiale, Pierre-Antoine décide d'apposer différentes photos d'enfance sur les fenêtres intérieures de la maison qui les montrent, son père et lui, lors de moments heureux. (1-12).



(Figure 3.13 Photos d'enfance des acteurs de la série
(Pierre-François Legendre (gauche) et François Létourneau (droite)
(Source : *Les Invincibles* (1-04)).

Les photos présentées dans la série ont la force de replonger le spectateur dans des époques oubliées et agissent comme une mémoire nostalgique. Lipovetsky mentionne que la consommation expérientielle nostalgique est devenue un large marché, car les individus cherchent à retrouver les impressions de leur enfance : ils jouent sans inhibition avec le passé, surfent sur les marques du passé et de tous les âges de la vie » (2006, p.67). Les photos donnent l'impression au spectateur d'assister à ses propres souvenirs d'enfance et, du même coup, lui font vivre des affects. Ceci contribue à créer un effet de vraisemblance pour le spectateur. Ce dernier a l'impression qu'il pénètre dans les archives personnelles des acteurs, créant un effet d'intimité. En faisant un retour vers le passé, on présente les trois acteurs sous des allures souvent démodées et dépassées. Cette humiliation publique n'est pas sans lien avec le phénomène de la télé-réalité qui marque notre époque. Le quidam, c'est-à-dire l'individu ordinaire, s'affiche à l'écran et s'expose sans pudeur dans la banalité du quotidien. Ainsi, le développement personnel est vécu comme une quête légitime et l'expression de soi qui se mue en droits inaliénables (Missika 2006). Comme l'indique Côté :

Cet étalage du moi, à l'instar du titre de l'émission, est typique de notre époque de réseautage virtuel où il n'y a plus de frontières entre le public et le privé [...] l'individu cherche à combler un besoin très narcissique de s'exprimer, voire d'exhiber ses états d'âme, comme le font les personnages de la série. (2010)

Nous constatons plusieurs éléments d'autoréférencialité quand le réalisateur utilise les vraies photos des protagonistes. Cette zone entre la réalité et la fiction fait référence au « Je-origine-réel » (Hamburger, 1986) et focalise sur le sentiment du vécu. Comme l'indiquent Huet et Rao, « les acteurs de la série québécoise bénéficiaient déjà d'une certaine notoriété que les scénaristes n'ont pas hésité à exploiter en jouant la carte de l'autoréférencialité » (2012, p.198). Les écrans sont également très présents tout au long de la série, qu'il s'agisse d'écrans de télévision, d'ordinateurs, de cellulaires ou d'appareils photos. Par exemple, les protagonistes reçoivent fréquemment des images sur ordinateur : Lyne découvre un cliché de Jeanne et de son bébé (2-08) ; Steve reçoit par courriel des images le montrant dans un bar gai (3-03) et reçoit des photos de ses clients (3-09) et de son guérisseur (3-05). Un écran d'ordinateur est visible lorsque Carlos espionne la réunion des filles (3-04) ou que Rémi travaille devant son poste informatique chez Électro Dépôt (2-03). Des écrans de cellulaires sont présents lorsque Rémi cherche les numéros de téléphone sur son afficheur afin de retrouver son amplificateur (3-09) ou lorsque le personnage de Pierre-Antoine se crée un profil sur internet (2-04). Une autre scène montre le cadre d'un moniteur pour l'échographie de Lyne (3-05). Il existe également une prépondérance d'écrans dans lesquels le réalisateur s'amuse à insérer des images d'extraterrestres lorsque les personnages regardent la télévision : Lyne regarde un film de science-fiction à la télévision (1-02) et Steve écoute une émission où l'on voit des extraterrestres (1-06). Une télévision est présente près du local de musique de Rémi (1-07) ou lorsque le patron de Carlos lui montre une vidéo dans laquelle le protagoniste tente de libérer un poulet à l'extérieur de l'usine (1-03). D'autres plans montrent les protagonistes en train de syntoniser des films pornos : durant ses ébats sexuels avec une inconnue de l'hôtel Inter-Royal, Steve programme sur le téléviseur un film 18 ans et plus (3-07) ou regarde des films pornos gais chez lui (3-09). Ainsi, dans la série, les personnages trouvent un réconfort dans la présence de ces médias, que ce soit par la télévision qui joue en arrière-plan ou les tribunes téléphoniques de la radio qui babillent sans fin. Cette télévision dite missionnaire « s'arroge une fonction consolatrice et tente de gérer les crises [non pas de la société], mais de l'individu » (Missika, 2006, p.22). La télévision se fait toujours discrète, un peu cachée, en retrait. Par conséquent, ces stratégies énonciatives contribuent à créer un rapport ludique et de connivence avec le spectateur.

3.3.5 La présence du dispositif

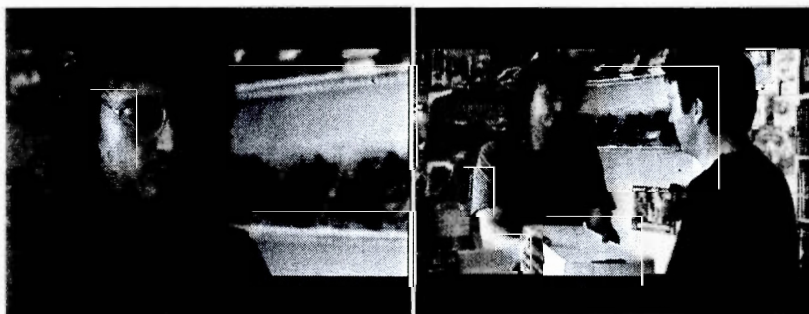
Sur le plan pragmatique, une réflexivité se manifeste très souvent par la présence de l'instance de production, que ce soit en montrant le dispositif (la caméra ou l'équipe de tournage) ou par une présence auctoriale. Par exemple, lors du premier épisode de la série, nous sommes témoins d'une conversation téléphonique entre les quatre protagonistes (1-01), et nous voyons soudainement apparaître le plan d'une équipe de tournage dans la diégèse. Le personnage de Steve, dans sa conversation, fait même une allusion à la série elle-même : «Non, non c'ta soir, c'est le premier épisode à soir, ben moé j'me suis acheté un six packs » (1-01) (voir fig. 3.14).

Dans une autre séquence, le tournage d'une émission de télévision a lieu et Carlos y remporte le concours d'un voyage à Punta Cana (2-07). En outre, la *voix off* de Rivard est aussi perceptible en arrière-plan dans les scènes de témoignage. Pourtant, dans une scène en particulier, nous apercevons le caméraman ainsi que l'interviewé apparaître. Or, nous constatons que ce n'est pas Rivard qui pose les questions, mais qu'il est représenté par un acteur (2-12).



(Figure 3.14 Plan de l'équipe de tournage
(Source : *Les Invincibles* (1-01)).

Nous notons également la présence du réalisateur dans la série. En fait, Rivard apparaît à certains endroits en interprétant des personnages (voir fig. 3.15). Dans la première et la deuxième saison, il incarne un vendeur dans une boutique de *comic book* (1-10, 2-04, 2-05). Nous remarquons également différents caméos tout au long de la série. Des personnalités connues du monde la production telles que Stéphane Lapointe¹⁶ et Kim Bingham¹⁷ (1-02) sont présentes à différents endroits. Des groupes de musique connus font également leur apparition afin d'introduire un épisode : Frank Black, le chanteur du groupe *Pixies* (2-09) ainsi que le groupe *Dandy Warhol* (3-10). Lors de la scène du déménagement de Carlos, nous pouvons apercevoir un technicien caché dans la scène et placé volontairement à cet endroit par le réalisateur (1-07). Dans *Les Invincibles*, on ressent la présence de l'instance de production. Comme Metz l'indique, « certains films comportent, au sens fort du mot, des rôles, c'est-à-dire des entités humaines, qui viennent brouiller la distinction ordinaire entre acteur, personnage, narrateur et parfois même auteur déclaré » (1991, p.91). Selon Bazin, la télévision est l'art de la présence et le plaisir du spectateur réside d'abord dans l'illusion d'ubiquité. Delavaud indique que « ce qui compte dès lors pour le spectateur [...] ce n'est pas tant ce qu'il voit que le fait de voir : c'est la présence » (2002, p.54).



(Figure 3.15 Jean-François Rivard incarne un vendeur de *comic book*
(Source : *Les Invincibles* (1-11)).

¹⁶ Réalisateur de la série *Tout sur moi*.

¹⁷ Interprète et compositrice de la musique pour la série *Les Invincibles*.

Dans les années 2000, les séries télévisées brisent le quatrième mur et rappellent au téléspectateur que ce qu'il regarde est une fiction (Barthes, 2011, p.65). Cette stratégie issue du cinéma était déjà présente dans les années 1980, mais le phénomène s'est généralisé au sein des années 1990 et 2000. Beaucoup de fictions se passent dans le monde des médias ou de la publicité et nous montrent leurs coulisses et leur fonctionnement. Ceci est représentatif d'une tendance contemporaine où l'on retrouve de plus en plus d'émissions réflexives, c'est-à-dire des « émissions qui prennent comme objet principal la télévision elle-même » (Spies, 2005). Il s'agit d'une sorte de mise en abyme dans laquelle la télévision se montre elle-même. Ce rapport intime avec le téléspectateur est présent également dans les scènes de témoignages que nous abordons dans la prochaine section.

3.3.6 Le mockumentaire

Les scènes de témoignages prennent une place importante dans la série et créent un deuxième niveau de lecture chez le spectateur. En parlant de la série *Les Invincibles*, Huet et Rao affirment : « les séquences de témoignages inspirées par l'esthétique du mockumentaire¹⁸ contribuent davantage à associer les personnages à l'intimité de leur lieu de vie, où ces entretiens se déroulent » (2012, p.207). Nous en avons répertorié plusieurs exemples dans la série, mais nous nous attarderons sur les plus pertinents. Dans une scène, Pierre-Antoine nous parle de sa relation avec sa belle-mère Gisèle. Celle-ci vient interrompre le témoignage et les deux protagonistes se dirigent dans la pièce d'à côté pour discuter. La caméra s'avance et espionne les deux personnages à travers un cadre de porte (1-07) (voir fig. 3.16). Un autre exemple similaire est présent dans la troisième saison lors d'une chicane entre les copines des quatre protagonistes. Par exemple, Carlos, assis à son bureau, indique

¹⁸ Rivard : « Volontairement, on a décidé d'avoir une esthétique plus drabe pour les entrevues, on voulait faire un *clash* entre la fiction et les témoignages [...] j'y allais avec le moins de prises possible ». Létourneau : Ça nous permettait de préciser le pacte d'épisode en épisode [...] l'idée des procédés c'est pas nous qui avons inventé ça, pendant qu'on était en train d'écrire, beaucoup d'émissions ont intégré ça [...] comme *The Office*. [Piste de commentaires du réalisateur, Rivard, Jean-François. 2006. *Les Invincibles*, Saison I, épisode 2. DVD couleur, Montréal; Société Radio-Canada]

qu'une certaine insatisfaction entre les filles semble s'installer. Ensuite, le personnage de Steve s'adresse à la caméra en chuchotant ; il se lève et la caméra le suit. Soudainement, le réalisateur effectue un zoom et ajuste le focus de la caméra. Le personnage de Cynthia, qui discute au téléphone, apparaît dans le cadre de la porte. La séquence se poursuit avec Rémi qui espionne sa copine Vicky en train de parler au téléphone. Finalement, l'action se termine avec une altercation entre Lyne et Marie-Ange. Cette dernière discute au téléphone et se met brusquement à crier en claquant la porte de sa chambre. Le plan suivant montre Pierre-Antoine, dans une scène de témoignages, qui semble stupéfait de la réaction de Marie-Ange, et la caméra effectue un zoom out et un décadage (3-06).

À certains endroits, les personnages sont conscients de la caméra et s'adressent soit au réalisateur, soit aux autres personnages de la série. L'exemple suivant se déroule à l'extérieur et le personnage de Carlos indique à la jeune fille en arrière-plan de se déplacer à l'extérieur du cadre de la caméra (2-06). Une autre séquence montre le personnage de Carlos indiquant au réalisateur d'éteindre la caméra : « Pourriez-vous juste éteindre la caméra? » (1-08). Le côté voyeur de la caméra est visible dans certains plans. Par exemple, dans une scène de faux documentaire, le personnage de Pierre-Antoine appelle sa copine Véronique. Celle-ci apparaît dans le cadre et la caméra fixe la protagoniste comme si le réalisateur avait un béguin pour la jeune femme (2-06). Dans une autre séquence, Rivard introduit en début d'épisode une fausse vidéo corporative. Cette dernière montre le personnage de Lyne en train d'expliquer à la caméra le plan d'action des filles. Le plan d'action consiste à créer du renforcement positif chez les gars à l'aide d'un tableau et une bonne action effectuée par les quatre protagonistes leur attribue une étoile en récompense. Le réalisateur insère une musique instrumentale des années 1980 en utilisant une esthétique montrant l'aspect désuet du document. À la fin du document, on peut lire : « Un gros merci à Jocelyn et au département d'audiovisuel. Tous droits réservés » (3-03).



(Figure 3.16 Témoignage de Pierre-Antoine racontant son aventure avec Gisèle
(Source : *Les Invincibles* (1-07)).

Sur le plan du contenu, les scènes de témoignages sont utilisées afin de transmettre au spectateur certaines informations concernant les personnages ou le déroulement de l'histoire : dans la première saison, le personnage de Pierre-Antoine fait connaître la charte en montrant le document à la caméra (1-01) ; dans la deuxième saison, le personnage de Carlos explique les règlements du rallye du bonheur (2-02) et apparaît dans son lieu de travail chez Poulet Dépôt en parlant de ses principales tâches (1-01). Par ailleurs, les scènes de témoignages sont des espaces dans lesquels le malaise, la duperie et le mensonge sont très présents et le spectateur est conscient de ce procédé. Dans un épisode (2-09), les quatre protagonistes font un bilan de leur expérience suite au rallye du bonheur et chacun d'eux ment sur sa propre condition : Carlos nous dit qu'il est heureux avec sa femme alors qu'il est seul assis à la table (2-09) ; Pierre-Antoine nous avise qu'il est très occupé et ne peut partir en voyage avec sa copine Véronique alors qu'il n'est plus en relation avec elle (2-09) ; Steve affirme qu'il se sent bien alors qu'il est encore en dépression (2-09) ; Rémi indique qu'il s'ennuie de son groupe de musique alors que ce dernier sombre dans l'échec (2-09). D'autres exemples ont été repérés aléatoirement dans la série : Pierre-Antoine affirme qu'il s'amuse avec ses nouveaux copains alors qu'il semble totalement s'ennuyer (1-02) et Rémi nous confie qu'il a pris la meilleure décision de rompre avec Jolaine alors qu'il vient tout juste de reprendre sa relation avec elle (1-05).

Le récit des *Invincibles* est un récit de fiction s'emparant des habits du réel en intégrant à certains endroits un genre authentifiant : le documentaire. Le tout est bien entendu un mensonge sur le genre [mockumentaire], mais le spectateur est conscient de ce procédé, car il

sait qu'il se retrouve devant une fiction. Nous nous retrouvons donc face à un mélange entre fiction et télé réalité. Une tendance est visible au sein de la série contemporaine depuis le début des années 2000. La télé réalité semble en effet exercer une influence sur les programmes. Missika parle d'une « contamination de la télé réalité » sur tous les genres de programmes, à commencer par la fiction (2006, p.34). Depuis son apparition, notre société met en avant une forte demande à entendre et à voir des discours ou des programmes qui se réclament du réel (Le Guay, 2005). Nous pouvons faire un lien avec ce que les Américains nomment le « gamedoc » (Dupont, 2005, p.25), c'est-à-dire un type de télé réalité dans lequel nous voyons des gens évoluer dans des environnements fermés et où les intrigues tournent autour de la banalité du quotidien et des relations interpersonnelles telles que *Loft Story* (2001-2002) et son adaptation américaine *Big Brother* (2000-2011). Bawel et Carpentier affirment: « reality TV is articulated as a television genre that emphasizes the factual elements of everyday life and makes strong claims about authenticity, reality, the ordinary » (2010, p.3). En parlant des comédies américaines, Boutet indique : « Sur le plan formel, les comédies s'éloignent de plus en plus du modèle de la *sitcom* dans les années 2000, en s'inspirant désormais de la télé réalité avec des décadrages et des personnages parfois conscients de la présence de la caméra » (2011, p.41). Huet et Rao ajoutent que l'esthétique du « mockumentaire » dans la série *Les Invincibles* contribue à générer un effet d'intimité et d'authenticité sur le spectateur (2012, p.201). Comme l'indique Jost :

[...] l'énonciation filmique ou l'énonciation audiovisuelle renforce l'apparence d'authenticité du document. Lorsqu'il veut augmenter la crédibilité visuelle d'une scène de pure fiction ou faire croire qu'un événement a réellement eu lieu, le réalisateur n'hésitera pas à imiter les procédés qui caractérisent les genres authentifiants de l'époque où il situe son action, à les feindre (Jost, 2001, p.57).

Les scènes de témoignages rappellent le confessionnal de *Loft Story* (2001-2002) qui était « un lieu de commérage, de mesquinerie et d'hypocrisie, où l'on chasse ses semblables avec amour (Jost, 2007b, p.90). Comme l'indique Jost, « le confessionnal est [...] le lieu qui perpétue un certain goût populaire pour l'introspection publique, ce moment crucial où le personnage doute, se mettant à penser à voix haute (Jost, 2007b, p. 91). Dans les années 2000, nous apercevons des émissions télévisées qui jouent à confondre les registres fictionnel

et « documentaire », créant de nouvelles formes marquées par l'hybridité. Craight Hight parle d'une vague du « « mockumentaire » (2010, p.8) et affirme que le terme est souvent déformé et n'existe pas simplement pour « se moquer » de quelque chose comme dans la comédie, mais peut être également utilisé pour donner une impression documentaire. John Corner, spécialiste anglais du documentaire, décrit cette tendance contemporaine comme la « nouvelle écologie du factuel » (2002, p.265) et désigne aussi la manière dont notre époque audiovisuelle [et surtout télévisuelle] s'ouvre à toute une gamme de variations de la forme « documentaire » (Hight, 2011) et du lien qu'entretient celle-ci avec le réel. Murray et Ouellet font une distinction entre le terme documentaire et la télé réalité : « the most important distinction between observational projects and docusoap is the « social weight » of their content – specifically, the latter's focus on entertainment rather than the exploration of cultural, political issues » (2004, p.43). De nouvelles formes contemporaines de documentaires ont pris naissance et celles-ci seraient visibles tout particulièrement au sein des comédies contemporaines. Malgré les nuances qui s'imposent, plusieurs chercheurs ont remarqué ce phénomène : on parle ainsi de la « mockumentary television » (Hight, 2011), du « new documentary » (Bruzzi, 2009), du « documentary as diversion » (Corner, 2002), de la « trans-reality television » (Bauwel & Carpentier, 2010), de « l'entertainment reality » (Murray et Ouellette, 2004). Comme l'indiquent Bawel et Carpentier, « this transformation of the reality concept [trans-reality] is embedded in the market-driven institution of a global media market and has become part of TV culture of the 1990's and 2000's » (2010, p.181). Glevarec affirme que « les séries contemporaines ne constituent pas des fictions réalistes, mais visent un réalisme fictionnel. Il ne s'agit pas ici de rechercher les indices du réel, mais de saisir comment une fiction brouille sa distinction avec un cadre réel » (2010, p.235). Selon Melh, le réel et la fiction sont en fusion et ne constituent pas deux territoires séparés avec des frontières identifiables, mais se modalisent l'un et l'autre au point que leur distinction s'avère indécidable (2002, p.72).

Récemment, le mockumentaire a été employé par les réalisateurs de cinéma et les producteurs de télévision pour redynamiser le genre horreur. Selon Jost, « tout ce mouvement d'authentification de la fiction a pour pendant l'avènement du docu-fiction à la télévision, c'est-à-dire des films qui prétendent parler du réel, mais qui le font avec des acteurs » (2007c,

p.11). Cette tendance semble visible au sein des fictions contemporaines anglaises et américaines, avec des émissions telles que *The Office* (2005-2013), *Extras* (2005-2007), *Curb your Enthusiasm* (2000-), *Modern Family* (2009), etc. Ce phénomène existe également au Québec : la série *Tout sur moi* (2006-2011), diffusée sur la chaîne de Radio-Canada, est un exemple d'émission qui s'inscrit dans cette tendance (Côté, 2010). Cette confusion et ce flou artistique entre la vie réelle des acteurs et celle, fictive, de leurs personnages, devient l'attrait même de la série. Glevarec indique que le trouble que provoquent les séries, mais aussi la télé réalité et le documentaire contemporain, recouvre un régime où « l'effet de réel » tend à remplacer « l'effet de vérité » (2010, p.232). Pour l'auteur, « l'effet de réel » n'est ni plus ni moins qu'un trouble dans la représentation. Le spectateur ne dispose plus d'un code conventionnel, un genre qui contient des promesses, un univers diégétique séparé du monde ou une grammaire visuelle conventionnelle. Nous percevons ainsi que la télé réalité semble exercer une influence sur les programmes contemporains.

Ainsi, sur le plan pragmatique, nous remarquons un rapport ludique et de connivence avec le téléspectateur. Cette réflexivité se manifeste très souvent lorsque certains personnages s'adressent aux téléspectateurs par l'entremise d'une *voix off*, par un regard-caméra ou en montrant l'instance de production. L'institution d'un rapport aussi singulier et intime avec le téléspectateur témoigne selon nous de la volonté de cette série de permettre aux téléspectateurs de la génération de trentenaires de s'identifier à la série. Par conséquent, cette série contemporaine pourrait aussi contribuer au développement de ce sentiment identitaire chez les téléspectateurs puisque ceux-ci peuvent s'y sentir fréquemment interpellés et représentés.

3.4 Synthèse des résultats

En conclusion, il semble exister dans la série *Les invincibles* une volonté de briser les conventions du genre fictionnel, les normes et les standards du téléroman classique. Sur le plan sémantique, la série présente certaines caractéristiques du monde authentifiant : intimité, proximité, banalité du quotidien, etc. Le spectateur a l'impression qu'il pénètre dans la vie intime des protagonistes, créant du même coup une impression d'authenticité et de proximité.

Sur le plan syntaxique, nous avons constaté que la série possède une structure formelle, qui crée plutôt une distanciation avec le spectateur et lui rappelle qu'il est en face d'un monde inventé, celui de la fiction : effets de style, modes de narrations plus complexes, etc. Sur le plan transtextuel, la série entretient un rapport marqué pour d'autres oeuvres et crée un lien ludique et de connivence avec le spectateur. Sur le plan pragmatique, la série expose différentes stratégies énonciatives dans lesquelles la télévision se montre elle-même à l'écran. Ces stratégies ne sont pas sans lien avec le modèle du genre au second degré présenté dans la prochaine section.

3.4.1 Le schéma du « genre au deuxième degré »

Notre analyse nous permet de constater que la série *Les Invincibles* s'inscrirait dans ce que Jost nomme le « genre au second degré » (2004, p.31). L'auteur ajoute : « les dernières années ont vu apparaître des doubles, des imitations, des versions au second degré de ces genres de premier niveau, concourant à inventer de véritables genres télévisuels » (2004, p.31). L'une des caractéristiques de la télévision d'aujourd'hui est d'avoir engendré des genres qui détournent le monde réel, fictif et ludique. Le schéma suivant (voir fig. 3.17) présente le modèle proposé par Jost (2004, p.31) et expose les différentes stratégies énonciatives évoquées lors de notre analyse de la série *Les Invincibles*.



(Figure 3.17 Schéma du genre au second degré
(Source : François Jost, 2004, p.31))

Sur le premier axe (entre le monde réel et ludique) se situe la feintise énonciative, c'est-à-dire une stratégie « qui simule l'énonciation d'un document authentique », que ce soit en supprimant la couleur d'une image, en ajoutant des défauts grâce à un logiciel, etc. (Jost, 2004, p. 31). Ceci rejoint le procédé du mockumentaire qui est fortement utilisé par le réalisateur tout au long de la série. Sur le deuxième axe (entre le monde fictif et le monde ludique), nous avons finalement démontré que la série entretient un rapport avec d'autres œuvres et ceci correspond aux clins d'œil, à la parodie et à la pastiche qui sont très présents dans la série. Sur ce même axe (entre fictif et ludique) se trouvent les émissions de jeu qui s'amuse avec le jeu. Celles-ci font référence à toutes les stratégies dans lesquelles la télévision s'amuse et se montre elle-même à l'écran. Toutes ces stratégies énonciatives ont produit une riche couche d'expérience pour les téléspectateurs, leur permettant ainsi d'effectuer une lecture au deuxième degré (Hight, 2011, p.11). Nos résultats montrent que la série *Les Invincibles* est marquée par une forte réflexivité. L'analyse typologique de Limoges (2004) permet de clarifier cette notion souvent trop confondue et regroupe dans un tableau (voir fig. 3.18), les nombreuses stratégies énonciatives utilisées dans la série. Comme l'indique Limoges, la réflexivité cinématographique « se distingue de la réflexivité filmique. La réflexivité cinématographique « affiche » le dispositif (l'apparition d'une équipe de tournage, d'un acteur ou du réalisateur, etc.) ou le « rend sensible » (un regard-caméra, une musique appuyée, des mouvements de caméra brusques, etc.).

REFLEXIVITÉ			
« phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même »			
REFLEXIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE		REFLEXIVITÉ FILMIQUE	
« Rendre sensible » le dispositif	« Afficher » le dispositif	Réflexivité hétérofilmique	Réflexivité homofilmique
<ul style="list-style-type: none"> ° Regard ou adresse à la caméra ° Violent travelling ° Musique appuyée ° Retour en arrière ° Montage court 	<ul style="list-style-type: none"> ° Film sur les conditions de production ° Film sur la genèse d'une œuvre ° Film sur un tournage ° Film sur un acteur ° Film sur la relation film-spectateur 	<ul style="list-style-type: none"> ° Remake ° Citation ° Hommage ° Pastiche 	<ul style="list-style-type: none"> ° Mise en abyme

(Figure 3.18 Typologie de la réflexivité
(Source : Limoges, 2004, p.3))

La réflexivité filmique consiste à des jeux miroir qu'un film entretient avec les autres films. Cette notion rejoint le concept de transtextualité chez Genette (1982) et concerne les remakes, les citations, les hommages ainsi que la parodie et la pastiche. La mise en abyme fait référence au retour de la télévision sur elle-même. Comme vu dans l'analyse [sur le plan sémantique], le modèle de réalité proposé dans la série correspond à une réalité déjà médiatisée qui ne correspond pas à notre monde, mais bien au monde de la télévision : une sorte de mise en abyme où cette dernière se montre elle-même à l'écran. L'analyse de nos résultats nous permet ainsi de confirmer notre hypothèse de départ selon laquelle la série contemporaine se « cinématographique » et tend à radicaliser son degré de « télévisualité » en proposant des stratégies souvent proches de la télé réalité. Ces deux tendances sont donc marquées dans la série *Les Invincibles* et nous laissent croire que ce programme est l'exemple d'une forme contemporaine de genre télévisuel au second degré (Jost, 2004, p.3).

CONCLUSION

La convergence des trois mondes proposés par Jost : « authentifiant », « fictif » et « ludique » (2004, p.30) crée un dispositif de réel qui partage beaucoup d'éléments avec la télé-réalité. Tous ces éléments font partie de ce que Mehl nomme la télévision « relationnelle », dont l'apogée serait *Loft Story* (2001-2002) [...] et parachève toutes les tendances de la néo-télévision » (2002, p.95). Le modèle de la réalité dans cette série est donc une réalité seconde, voire un « simulacre » (Baudrillard, 1981). L'auteur distingue le simulacre de la copie, en ce que la copie se réfère à l'original, tandis que le simulacre ne fait que simuler d'autres simulacres. Toute notion d'une œuvre originale, d'un événement authentique, d'une réalité première a disparu, pour ne plus laisser la place qu'au jeu des simulacres. Comme l'indique Mehl, « la télévision ne semble même plus faire référence à une réalité extrinsèque [le monde de la vie comme modèle], mais plutôt à sa propre promotion, en tant que réalité intrinsèque [le monde de la télévision comme monde de la vie] » (Mehl, 2002, p.92). La série tient donc un discours sur notre société contemporaine [réalité première] via une certaine réalité médiatisée [réalité seconde]. Avec son regard de jeune cinéaste, Rivard se positionne comme un être montrant une réalité à travers les lunettes de la télévision, mais toujours de façon cynique et teintée d'humour noir. Nous percevons ainsi en filigrane un certain discours social sur notre ère individualiste : une société où l'on cherche désespérément à communiquer avec autrui, mais avec une grande difficulté. Cette dérégulation de l'homme opposé à son espoir d'un monde meilleur rejoint cette idée du « bonheur paradoxal » chez Lipovetsky (2006), soit ce paradoxe entre le « banal » et « l'extraordinaire ». Cette série contemporaine s'inscrit dans ce Missika désigne comme la « post-télévision » (2006, p.27) : nous sommes passés d'un univers dans lequel la télévision était une institution de transfert de savoirs et de connaissances à une télévision de plus en plus près de son téléspectateur, et qui se met elle-même en scène. Nelson parle même d'une télévision « postmoderne » marquée par l'hybridité générique, la réflexivité et l'intertextualité (2006, p.90). Nous pourrions même affirmer que la télévision est en train de rejoindre, sur le plan de la légitimité culturelle, d'autres formes d'expression caractéristiques de la postmodernité.

À la suite de cette analyse, il sera pertinent d'approfondir d'autres pistes de recherche. Bien que l'analyse d'un cas isolé nous permette de déceler des traits caractéristiques de la série contemporaine, il serait en effet intéressant d'analyser d'autres cas similaires. Cette situation nous amène à réfléchir sur l'influence de la télé réalité sur la fiction contemporaine. Il serait d'ailleurs pertinent d'analyser le cas du téléroman québécois *Unité 9* (2012-). Ce programme semble entretenir certains éléments se rapprochant de la télé réalité : caméras interactives, courrier des détenus, confessions des personnages, etc. Comme l'indique Barrette (2013), « de plus en plus d'indices laissent entrevoir la difficulté croissante de la télévision à proposer des espaces imaginaires qui ne soient pas fortement dépendants de ce caractère ontologiquement « authentique » de l'image télé, de cette prise directe sur le réel ». Qui plus est, il serait pertinent de s'attarder sur le phénomène du « mockumentaire » télévisé dans une perspective esthétique et pragmatique. Mis à part les analyses textuelles, de nouvelles études d'audience permettraient également de vérifier si cette génération de trentenaires se sent effectivement interpellée et représentée à travers ces séries contemporaines. En outre, il serait pertinent d'élargir cette analyse à une perspective plus globale, car bien que la série *Les Invincibles* présente des références typiquement québécoises, il demeure que le concept même de la série rejoint les jeunes adultes des sociétés occidentales. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que le concept de la série ait été exporté en France et tout récemment aux États-Unis (Therrien, 2001; Dumas, 2010). Dans ce contexte, une analyse comparative entre la série québécoise et son adaptation française ou américaine pourrait être pertinente. Pourrions-nous y déceler des similitudes concernant le discours identitaire, mais aussi des différences culturelles intéressantes ?

ANNEXE
(Extrait de la grille d'analyse incluant 46 pages)

Sémantique
(Extrait p. 10 et 11)

La narration

Les scènes qui se répondent

Exemple 1

(03 :15) Scènes où les protagonistes préparent leurs ruptures (p.1)

S1 Vicky : « Ça marche toujours pour ce soir ? ». PA : « ok c'est quoi on se donne rendez-vous là-bas ? »

S2 Steve : « Oui OK »

S2 Steve : « Regarde-moi pas de même »

S3 Jolaine : « Ben j'te regarde pas de même là »

Exemple 2

(08 :10) Scène où PA va habiter avec Solange (p.8)

S1 Vicky et Rémi : « Moi j'ai le goût de pain doré »

S2 PA et Gisèle : « Non, non laisse faire, etc. »

Exemple 3

(16 :56)

Rémi : « Qu'est-ce qui a faite? », Jolaine : « Y'a faite sa valise pis yé parti »

Exemple 4

(7 :59) Carlos : « on le voit dans son attitude, quelque chose de... » (parle de l'attitude P.A)

(8 :04) Steve : « éteint je dirais...j'ai l'impression d'être à off ». Steve chez le docteur. (p.15)

Exemple 5

(04:00) Steve (à Carlos) « T'étais où ? » (suite dans l'autre scène) (p.21)

Exemple 6

(07:29) Faux documentaire avec Carlos dehors dans la rue. Il dit à la jeune adolescente de se déplacer du cadre. Rivard lui dit : « Il te manque combien ? »

(08:21) Carlos : « 900\$ »...Il parle à Rémi et Steve.

Exemple 7

(27:10) Fille rousse dit à Steve (chez lui) : « As-tu mangé ? » (p.28)

(27:26) Rémi au resto à la serveuse : « Non merci, je vais attendre avant de commander ».

Exemple 8

23:28) Steve demande au pharmacien : « C'est quand la dernière fois que vous vous êtes senti proche de quelqu'un? » Steve : « Avec qui ? » (p.30)

Exemple 9

(19:20) Steve : « J'peux-tu rentrer? » (dans le cadre de porte chez la fille rousse) (19 :34)
Vicky : « Avant que tu entres j'aimerais avoir des explications Rémi....»

Exemple 10

(21:43) Lyne dit « Viens t'asseoir » (p.42)
(23:38) Discussion entre les 4 et les invincibles et les filles

Exemple 11

(6 :52) Musique extradiégétique. Bande dessinée, capitaine liberté est synonyme de nostalgie. L'homme derrière l'armure a repris sa véritable identité. L'empire de Dark Evil In fait durer son implacable loi. Peter Anderson a rendu les armes, mais pour combien de temps encore ?
(7 :51) Steve : Combien de temps ? (p.13)

Exemple 12

(12:44) Faux documentaire avec Carlos (Scènes se répondent) « Oui, monsieur je déménage...» (p.8)

Exemple 13

(08:16) Faux documentaire avec Steve : dit qu'il se sent bien. Rivard : « t'aurais-tu une objection à ce que je convoque les 4 autres gars, chez vous demain soir ...juste pour une dernière séance entrevue pour conclure le rallye. Donc t'es bien, on peut dire mission accomplie ». Steve dit : « Merci Carlos »
(08:33) Faux documentaire : « Ben ça me fait plaisir Steve » (p.27)

Exemple 14

(3 :00) Faux doc avec Carlos. Voix de Rivard. (on voit Rémi, épisode 1) qui montre sa carte postale du Mississauga. On s'aperçoit que Carlos est en train de mentir. Ritch the bitch lui demande s'il veut un atlas (on entend sa voix en background) la caméra instable, zoom in. Carlos commence à dire sa phrase (suite)
(4 :51) Suite dans l'autre scène. (p.15)

Trantextualité
(Extrait p. 21 et 22)

Métatextualité

Références télévisuelles

(06 :34) Faux documentaire avec Carlos (p.6)

« Ça va peut-être paraître niaisieux, mais je suis tombé en amour avec Diana, la chef des lézards dans V, était dark, était racée, pis c'était aussi l'exemple parfait d'un amour impossible ».

(Série V)

(11 :48) Faux documentaire avec Rémi (p.6)

«Où, Dominique Michel, la comédienne. Je le sais pas si tu te rappelles Bye Bye 84, elle avait fait une imitation de Joe Bocan...»

(Bye Bye 84)

(27 :22) Faux documentaire avec Steve (p.6)

«Jaimie Sommers mieux connue sous le nom de La Femme Bionique »

(La Femme Bionique)

(02 :48) Faux documentaire avec Steve (p.3)

«J'me sens comme un grand explorateur qui s'est donné une mission, en fait j'me vois un peu comme le Capitaine Kirk du lit ».

(Star Trek)

(20 :00) Faux documentaire avec Rémi : (p.1)

«C'te pacte-là, ça va me servir à me ramasser du matériel pour au moins faire une heure à Musicographie ».

(Musicographie)

(26 :25) Faux documentaire avec Rémi (p.3)

«Moé ma télé, j'veux qu'on apprenne que je l'ai sacrée en bas d'un deuxième étage, pas que je l'ai achetée chez Brault et Martineau ».

(Publicité de Brault et Martineau)

(39 :52) Scène où Rémi tente de voler la brosse à dents de Vicky : (p.7)

(Garfield)

(14 :01) Damien : *« Ce soir elle amène une amie [...] Cindy 21 ans, du gros stock...les tits là mon gars là...des vraies têtes de kajak ostie! »* (p.16)

(Kojak)

(02:22) « *Comment y s'appelle ?* » Jeanne : « *Arthur* ». Carlos : « *Comme dans Les Pierrafeu* ». (P.19)
(Les Pierrafeu)

(03:05) « *Odie le chien et capitaine América* » (P.21)
(Odie le chien, Capitaine América)

(15 :02) « *Quel est le vrai nom de Superman ?* » (p.21)
(Superman)

(37:10) Jeanne écoute la télévision (son de la télé, on entend la voix de Carlos qui chante une comptine de Passe-Partout) (p.22)
(Passe-partout)

(00 :42) Rémi : « *Les nerfs Capitaine Cosmos* ». (p.37)
(Les Satellipopettes)

(30 :47) Ritch et la gang dans un bar. On voit madame Bourrette sur la piste de danse. (p.39)
(À plein temps)

(25 :27) Rémi amène les invincibles dans un restaurant chic. « *Je pense à un t-shirt de Mini-Fée* »... Carlos : « *c'est Spead-Racer* »
(Mini Fée, Spead-Racer)

Références cinématographiques

(00:00) Séquence du flashback de l'enfance de Carlos (P.11)
Les enfants dans la cour d'école sont costumés en Freddy et personnage de la série V
(Série V et Nightmare on Elm Street)

(42:10) Faux documentaire avec PA (p.7)
« *Je sais pas si t'as vu le film Créature de rêve, mais moi j'ai vraiment trippé...je dirais que c'est un énorme kick sur la fille du film, elle s'appelait Kelly LeBrock si ma mémoire est bonne...* »
(Créature de Rêve)

(08:58) Conversation entre Steve et Carlos au centre d'achat (p.7)
Carlos (en parlant de sa relation avec Lyne) : « *J'me sens comme Michael Douglas dans Fatal Attraction* ». (Fatal Attraction)

Pragmatique (Extrait p. 38 et 39)

Adresses écrites et cartons d'adresse

(43:09) Scène où Carlos dessine la BD : Il indique dans une bulle : « *J'accepte et je me rends* ». (p.11)

Papier

(22:33) If you want to know your real father 555-6454. Gene
(42:22) Trou de cul (adresse écrite) sur un papier. (P.31)

Affiche, pancarte, carté

(19:50) Affiche : Remi, le silence dort, incluant le succès vis ton chemin. (p.47)
(20:17) pancarte : SVP enlevez vos chaussures. (p.18)
(22:51) Cartes Entraide individuelle, entraide collective. (faux documentaire) (P.16)
(04:08) Notre enfant sera le plus beau ma chérie (carte pour Marie-Ange) (p.31)
(04:16) Pancarte : Lyne tu seras une super maman. (p.45)
(10:42) Adresse écrite : Kiss on Fire sur le mur. (p.29)

Logos, slogans

(03:07) Adresse : Marvel (p.40)
(19:40) ED Électro Dépôt (p.14)
(02:22) Grocery Land sur le sac d'épicerie (p.19)
(14:35) Adresse écrite : logo ville de Montréal. (p.20)
(01:04) Quand poulet rime avec Qualité (p.3)
(03:45) Adresse écrite : texte + Le centre de guérison de Montréal. (P.38)
(30:17) DNA laboratoires (Adresse écrite (p.31)
(03:15) Steve est dans le stationnement de La Place Longueuil (p.4)

Chandail

(12:57) Sur le chandail de PA : Les compères du Cap-Haitien. (p.47)
(12:31) Le chandail de Rémi indique The Ramone (p.9)
(00:43) Le chandail de Rémi indiquant Joan Jett (p.1)
(08:39) Get pumped on culture (se fait expulser de la culture), chandail de Rémi. (p.17)
(04:25) Chandail de Rivard : metallica. (adresse écrite) (p.22)
(08:21) Chandail de Rémi : Adresse écrite The Ramones (p.22)
(12:31) Chandail de Carlos : adresse écrite : Aquaman. (P.23)
(10:05) Chandail de Rémi : Texas Ranch (P.24)
(20:47) Rémi. Adresse écrite sur son chandail : Cooks, avec une pine-up des années 1960
(20:00) Chandail de Steve : Service First Marie Jeans. (p.26)
(03:15) Adresse écrite : t-shirt de Rémi : Does this shirt make my penis dok fat. (P.36)
(21:25) Adresse écrite : Skydome. (p.20)

Cartons d'adresse

Flashback

- (00:48) Montréal 1977 (p.10)
- (00:48) Montréal 1977 (p.10)
- (00:00) Montréal 1984, Halloween (p.11)
- (00:26) Montréal 1992 (p.17)
- (00:00) St-Bruno, octobre, 1983 (carré bleu) carton (p.48)
- (00:58) Louiseville 1982 (p.3)
- (00:48) Montréal 1982 (p.8)
- (11:10) Québec, St-Valentin (Carton d'adresse) carré jaune (p.24)

Temps

- (00:00) Auparavant dans les Invincibles (p.1)
- (05:27) Lundi (p.6)
- (31:47) Samedi 9h11 (p.7)
- (33:03) Samedi 13h08 (p.7)
- (33:28) Samedi 16h04 (p.7)
- (36:02) Samedi 23h34 (p.7)
- (11:10) Neuf mois plus tôt (carton) (p.24)

Traduction

- (00:31) Carton d'adresse : traduction en bas de l'écran. Un peuple de bébêtes. (p.14)
- (21:25) Adresse écrite : sous-titres quand le boss parle. (p.20)
- (10:42) Il parle en anglais, les sous-titres apparaissent à l'écran. (p.29)

Carlos écrit une lettre de rupture à Lyne (p.2)

Affiche

- (04:51) Temps d'attente (panneau noir)
- (04:51) Perdu une dent à 5 ans et son enfance à 6 ans (affiche)
- (04:51) Rez-de-chaussée - Réservé au personnel (panneau blanc et bleu)

BIBLIOGRAPHIE

Monographies et articles

- Adorno, Horkheimer. 1983. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 281 p.
- Akass, Kim, et Janet McCabe. 2007. *Quality TV: Contemporary American television and beyond*, Londre : I.B Tauris, 292 p.
- Allain, Carol. 2008. *Génération Y. Qui sont-ils, comment les aborder ?* Montréal, Québec : Logiques, 204 p.
- Altman, Rick. 1984. « A semantic and syntactic approach to film genre ». *Cinema Journal*, vol. 3, no 23, p. 6-18.
- Aubry, Danielle. 2006. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*. Bern : Peter Lang, 244 p.
- Barrette, Pierre. 1989. « Esthétique et pragmatique du cinéma contemporain : analyse de l'œuvre de David Lynch ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 100 p.
- _____. 1997. « Cinq films contemporains d'auteurs américains analyse sémio-pragmatique ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 322 p.
- _____. 2008. « La revanche du petit écran ». *24 images*, n° 138, 2008, p. 6-8.
- _____. 2010. « Le double destin de la fiction télévisée », *Hors-Champ*. Repéré à <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article378>
- _____. 2013. « Unité 9, la fiction dramatique rattrapée par la télé réalité ». *Hors champ*. Repéré à <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article531>
- Barthes, Séverines. 2011. « Production et programmation des séries télévisées ». In *Décoder les séries télévisées*, sous la dir. de Sarah Sepulchre, p.47-74. Paris : De Boeck.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Gallimard, p.9-56.
- Baulwel, Sophie Van, et Nico Carpentier. 2010. *Trans-Reality Television : the transgression of Reality, Genre, Politics, and Audience*. Lexington : Rowman & Littlefield, 340 p.

- Bédard, Eric. 2010. « Solitude et boule d'amour. Minuit le soir ». *Argument*, vol 13, no 1. Repéré à <http://www.revueargument.ca/dossier/73-le-quebec-au-miroir-de-ses-teleseries.html>.
- Bélanger, Danielle. 1994. « Le déficit de légitimité sociale de la télévision et la gestion du discrédit dans des récits de pratique télévisuelle ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 174 p.
- Benassi, Stéphane. 2000. *Séries et feuilletons TV pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège : Éditions du CEFAL, coll. Grand Écran - petit écran, 192 p.
- Bergeron, Carl. 2010. « C.A. : le chantier de l'amour ». *Argument*. vol. 13, no 1. Repéré à <http://www.revueargument.ca/dossier/73-le-quebec-au-miroir-de-ses-teleseries.html>
- Blouin, Sonia. 2006. « Échographie du petit écran : les représentations de la périnatalité dans les téléromans québécois ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 163 p.
- Boisvert, Stefany. 2011. « La représentation de la mort dans *Six Feet Under* : analyse herméneutique du traitement de la thématique centrale de la finitude dans une téléserie américaine contemporaine ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 183 p.
- Bouchard, Nathalie Nicole. 1997. « *Scoop* et les communautés interprétatives : sémiotique de la réception du téléroman québécois ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, ? p.
- Boutet, Marjolaine. 2011. « Histoire des séries télévisées ». In *Décoder les séries télévisées*, sous la dir. de Sarah Sepulchre, p.11-46. Paris : De Boeck.
- Brunsdon, Charlotte. 1990. « Problem with quality ». *Screen*, vol. 1, no 31 (printemps), p.67-91.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New documentary*. London : Routledge, 224 p.
- Buxton, David. 2010. *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Paris : L'Harmattan, 155 p.
- Carrazé, Alain. 2007. *Les séries télé, l'histoire, les succès, les coulisses*. Paris : Hachette, page
- Casetti, Francesco et Roger Odin. 1990. « De la paléo à la néo-télévision : approche sémiopragmatique », *Communications*, vol. 51, no 51, p.9-26.

- Centre Nationale de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL). 2012. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblance>. Consulté le 24 septembre 2012.
- Corner, John. 2002. « Performing the Real. Documentary Diversions ». *Television & New Media*, vol. 3, no 3, p. 265.
- _____. 2006. « Analysing Factual TV : how to Study Television Documentary ». In *Tele-Visions : an introduction to studying television*, sous la dir. de Glen Creeber, p.60-73. London : British Film Institute.
- Côté, Catherine. 2010. « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Tout sur moi ». *Argument : le Québec au miroir de ses téléseries*, vol. 13, no 1 (automne-hiver), p. 1-4.
- Creeber, Glen. 2006. *Tele-Visions: an introduction to television studies*. London : British Film Institute, 192 p.
- _____. 2008. *The television genre book*. London: British Film Institute, 201 p.
- Delavaud, Gilles. 2002. « André Bazin, critique de télévision » In *L'œil critique : le journaliste critique de télévision*, sous la dir. de Jérôme Bourdon et Jean-Michel Frodon, p.48-56. Paris : De Boeck.
- De La Garde, Roger. 2002. « Le téléroman québécois : une aventure américaine », *Ciberlegenda*, no 10, <http://www.uff.br/mestcii/roger1.htm>
- Demers, Frédéric. 2006. « Téléroman, téléserie, feuilleton : retour sur une source de confusion sémantique », *Communications*, vol. 25, no 1 <http://communication.revues.org/index1480.html>
- De Mourgues .1994. *Le générique de film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 292 p.
- Desaulniers, Jean-Pierre. 1996. *De la famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*. Montréal (Québec) : Musée de la civilisation, 119 p.
- Devriese, M. (1989). Approche sociologique de la génération. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. No 22, vol 1, 11-16.
- Dumas, Hugo. 2010. « Les Invincibles en route vers Hollywood ». *La Presse* (Montréal), 5 octobre. Repéré à <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201110/05/01-4454394-les-invincibles-en-route-vers-hollywood.php>
- Dupont, Luc. 2007. *Téléréalité : quand la réalité est un mensonge*. Montréal (Qué.) : Presses de l'Université de Montréal, 127 p.

- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Bernard Grasset, 315 p.
- _____. 1987. *La guerre du faux*. Paris : Éditions du Seuil, 381 p.
- _____. 1992. « Intentio lectoris. Notes sur la sémiotique de la réception ». Chap in *Les limites de l'interprétation*, p.19-47. Paris : Bernard Grasset.
- Edgerton, R. Gary. 2008. *The essential of HBO reader*. États-Unis : University press of Kentucky, 372 p.
- Emond, Sophie. 2009. « La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois. » Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 109 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2010. *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?* Paris : Armand Collin, 221 p.
- Faradji, Helen. 2010. « *Les Invincibles* : le bonheur est dans le rang ». *Argument : le Québec au miroir de ses téléseries*, vol. 13, no 1, (automne-hiver), p. 1-4.
- Feuer, Jane. 2007. « HBO and the concept of quality TV ». Chap. in *Quality TV: Contemporary American television and Beyond*, p.145-157. Londres et New York : I.B. Tauris.
- Fiske, John. 2010. *Television Culture*. New York : Methuen, 353 p.
- Fortin, Marie-Fabienne. 2010. *Fondements et étapes du processus de recherche : méthodes quantitatives et qualitatives*. Montréal : Chenelière Éducation, 621 p.
- Gagnon, Yves-Chantal. 2005. *L'étude de cas comme méthode de recherche*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université du Québec, 128 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 467 p.
- _____. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 415 p.
- Glevarec, Hervé. 2010. « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision ». *Question de communication*, no 18 (automne), p.215-238.

- Goudreau, Nathalie. 1997. « Profil du téléroman québécois de 1993 à 1995 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 422 p.
- Gripsrud, Jostein. 1995. «The visual of title sequence» Chap in *The Dynasty years : Hollywood television and critical media studies*, p.189-194. London and New York : Routledge.
- Hamburger, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris : Éditions du Seuil, 312 p.
- Hanot, Muriel. 2002. *Télévision, réalité ou réalisme? Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels*. Paris : De Boeck, 155 p.
- Hight, Craig. 2010. *Television mockumentary: reflexivity, satire and a call to play*. Manchester et New York : Manchester University Press, 329 p.
- Huet, Justine, et Sathya Rao. 2012. « *Les Invincibles* en France ; temps et espace d'une adaptation ». *TV/Series*, no 2, p.188-217.
- Jolicoeur, Nancy. 2008. « La téléserie *La Vie, la vie* : un moment marquant dans l'évolution formelle des fictions télévisuelles québécoises ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 168 p.
- Jost, François. 2001. *La télévision du quotidien*. Paris : De Boeck et Institut national de l'audiovisuel, 212 p.
- _____. 2004. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses, 174 p.
- _____. 2007a. *Le culte du banal : de Duchamp à la télé réalité*. Paris : CNRS éditions, 127 p.
- _____. 2007b. *L'empire du loft*. Paris : La Dispute, 153 p.
- _____. 2007c. « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », *Semen*. Repéré à : <http://semen.revues.org/5091>, p.1-13
- _____. 2009. *Comprendre la télévision et ses programmes*. Paris : Armand Collin, 126 p.
- Journot, Marie-Thérèse. 2011. *Le vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin, 123 p.
- Jullier, Laurent. 2007. *L'analyse de séquences*. Paris : Armand Colin, 192 p.
- Jullier, Laurent, et Michel Marie. 2009. *Lire les images de cinéma*. Paris : Éditions Larousse, 240 p.

- Kelly, Stéphane. 2011. *À l'ombre du mur : trajectoires et destin de la génération X*. Montréal, Québec : Boréal, 472 p.
- Le Guay, Damien. 2005. *L'empire de la télé réalité ou comment accroître le temps de cerveau humain*. Paris : Presses de la Renaissance, 306 p.
- Levine, Laurence. 2010. *Culture d'en haut, culture d'en bas*. Paris : De la découverte, 314 p.
- Leverette, Marc, Brian L. Ott et Cara Louise Buckley (dir. publ.). 2008. *It's Not TV : Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge, 256 p.
- Limoges, Jean-Marc. 2004. « Mise en abyme et réflexivité : pour une distinction des termes trop souvent confondus ». Université Laval, p.1-21.
- Lipovetsky, Gilles. 2006. *Le bonheur paradoxal : essai sur la société de consommation*. Paris, France : Gallimard, 377 p.
- _____.et Jean Serroy. 2007. *L'écran global*. Paris : Éditions du Seuil, 362 p.
- Lortie, Pierre-Luc. 2008. « L'écoute de téléromans au Québec : une pratique culturelle de communication et d'expérience communautaire ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 122 p.
- Mace, Gordon et François Pétry. 2000. *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*. Bruxelles : De Boeck, 134 p.
- Mehl, Dominique. 2002. « La télévision relationnelle ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, no 112, p.63-95.
- Metz, Christian. 1964. « Le cinéma : langue ou langage ? » *Communications*, vol. 4, no 1, p. 52-90.
- _____.1984. *Le signifiant imaginaire*. Paris : D. Bourgeois, 370 p.
- _____.1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 228 p.
- Miller, Toby. 2010. *Television studies : the basics*. London : Routledge, 254 p.
- Missika, Jean-Louis. 2006. *La fin de la télévision*. Paris : Éditions du Seuil, 381 p.
- Moine, Raphaëlle. 2008. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan, 192 p.

- Mongeau, Pierre. 2008. *Réaliser son mémoire ou sa thèse : côté jeans et côté tenue de soirée*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 145 p.
- Morris, Charles. 1966. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: Press of University of Chicago, 59 p.
- Murray, Susan, et Laurie Ouellette. 2004. *Reality TV: remaking television culture*. New York : New York University Press, 358 p.
- Nelson, Robin. 2006. « Analysing TV drama ». In *Tele-Visions : an introduction to television studies*, sous la dir. de Glen Creeber, p. 74-92. British Film Institute.
- _____. 2008. *State of play: contemporary high-end TV drama*. New York: Manchester University Press, 272 p.
- Nguyen-Duy, Véronique. 1995. « Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 322 p.
- Odin, Roger. 1980. « L'entrée du spectateur dans la fiction », In *Théories du film*, sous la dir. de J. Aumont et J-L. Leutrat, p.198-213. Paris : Albatros.
- _____. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, no 1, p.67-83.
- _____. 1992. « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communication*, vol. 2, no 13, p.39-58.
- _____. 2011. *Les espaces de communication : introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble : Presses de l'université de Grenoble, 159 p.
- Owen, R. 1997. *Gen X TV : the Brady Bunch to Melrose place*. New York: Syracuse University Press, 225 p.
- Perreur, Nathalie. 2011. « La néo-série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise ». *Réseaux*, vol. 165, no 1, p.83-108.
- Pinel, Vincent. 2006. *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Éditions Larousse, 239 p.
- Ross, Line, et Hélène Tardif. 1975. « Le téléroman québécois 1960-1971 : une analyse de contenu ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 421 p.
- Saussure, Ferdinand. 1985. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 520 p.
- Sepulchre, Sarah. 2011. *Décoder les séries télévisées*. Paris : De Boeck, 256 p.

- Spies, Virginies. 2008. « De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet ». *Semen*. Repéré à <http://semen.revues.org/8458>
- Spigel, Lynn, et Jan Olsson. 2004. *Television after TV : essays on a medium in transition*. London : Duke University Press, 465 p.
- Strauss, W. Howe, N. 1991. *Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*, William Morrow & Company, 538 p.
- Taite, R. Colin. 2008. « The HBO-ification of Genre ». *Cinephile*, the university of British Columbia's film journal, vol 4. Repéré à : <http://cinephile.ca/archives/volume-4-post-genre/the-hbo-ification-of-genre/>
- Therrien, Richard. 2010. « *Les Invincibles* à la conquête des États-Unis ». *Le Soleil* (Québec), 5 octobre. Repéré à : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/television-et-radio/201110/04/01-4454255-les-invincibles-a-la-conquete-des-etats-unis.php>
- Thornham, Sue et Tony Purvis. 2005. *Television Drama : theories and Identities*. New York : Palgrave MacMillan, 212 p.
- Tremblay, Gaëtan. 2006. « La télé-réalité au coeur des mutations du système télévisuel » dans le cadre du colloque international *Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication*. Repéré en ligne : http://www.observatoire-omic.org/colloque-icic/pdf/Tremblay_gaetan_TR3.pdf
- Tylski, Alexandre. 2009. *Le générique de cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse : Presses de l'Université du Mirail, 126 p.

MÉDIAGRAPHIE

Émissions de télévision

19-2. 2011-. Série télévisée. Création de Réal Bossé et Claude Legault. Réalisation de Podz. Québec : Films Zingaro et Média Sphère Plus.

24. 2001-. Série télévisée. Création de Robert Cochran et Joel Surnow. États-Unis : Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions.

30 Rock. 2006-2013. Série télévisée. Création de Tina Fey. États-Unis : Broadway Video, Little Stranger, NBC Studios, NBC Universal Television, Universal Media Studios.

Ally McBeal. 1997-2002. Série télévisée. Création de David. E. Kelley. États-Unis : 20th Century Fox Television, David E. Kelley Productions.

Alys Robi. 1995. Série télévisée. Création de Denise Filiatrault. Réalisation de François Labonté. Québec : Téléfictions productions.

Angels in America. 2003. Série télévisée. Création de Tony Kushner. États-Unis : Avenue Pictures Productions, HBO Films, Panorama Films.

À plein temps. 1984-1988. Télérroman. Création de Joanne Arseneau et al. Réalisation de Michel Bériault, Claude Boucher, Réjean Chayer, François Côté. Québec : Société Radio-Canada.

Apparences. 2012. Série télévisée. Création de Serge Boucher. Réalisation de Francis Leclerc. Québec : Pixcom.

Arrested Development. 2003-2013. Série télévisée. Création de Mitchell Hurwitz. États-Unis : Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Hurwitz Company, Imagine Television.

Au Chenal du moine. 1957-1958. Télérroman. Création de Germaine Guèvremont. Réalisation Jo Martin. Québec : Société Radio-Canada.

Au nom du père et du fils. Série télévisée. 1993. Création de Robert Gauthier. Réalisation de Richard Martin et Roger Cardinal. Québec : Claude Héroux Communications.

- Big Brother*. 2000-2011. Téléréalité. Création de John de Mol. États-Unis : Productions Endemol.
- Blanche*. 1993. Série télévisée. Création d'Arlette Cousture (roman). Réalisation de Charles Binamé. Québec : Cité-Amérique.
- Boardwalk Empire*. 2010-. Série télévisée. Création de Terence Winter. États-Unis : Home Boxe Office (HBO), Leverage Management, Closest to the Hole Productions, Sikelia Productions.
- Bombardier*. 1992. Série télévisée. Création de Jacques Savoie. Réalisation de François Labonté. Québec : TVA Films.
- Breaking Bad*. 2008-. Série télévisée. Création de Vince Gilligan. États-Unis : High Bridge Entertainment, Gran Via Productions, Sony Pictures Television.
- Buffy the Vampire Slayer*. 1997-2003. Série télévisée. Création de Joss Whedon. États-Unis : Mutant Enemy, Kuzui Enterprises, Sandollar Television, 20th Century Fox Television.
- Bye Bye*. 1984. Variétés. Création d'André Dubois. Réalisation de Jacques Payette. Québec : Société Radio-Canada.
- C'est juste d'la Tv*. 2007-. Émission culturelle. Réalisation de Mario Mercier. Québec : Artv.
- C.A. : conseil d'administration*. 2006-2010, Série télévisée. Création de Louis Morissette. Réalisation de Podz. Québec : Novem communications.
- Cap au sorcier*. 1955-1958. Téléroman. Création de Guy Dufresne. Réalisation de Paul Blouin et Maurice Leroux. Québec : Société Radio-Canada.
- Ces enfants d'ailleurs*. Série télévisée. 1997-1998. Création de Claude Fournier. Réalisation de Jean Beaudin. Québec : Néo Films.
- Community*. 2009. Série télévisée. Création de Dan Harmon. États-Unis : Krasnoff Foster Productions, Harmonius Claptrap, Russo Brothers, Universal Media Studio, Sony Pictures Television.
- Curb your enthusiasm*. 2000-. Série télévisée. Création de Larry David. États-Unis : HBO Films, Production Partners.
- Damages*. 2007-. Série télévisée. Création de Glenn Kessler, Todd A. Kessler, Daniel Zelman. États-Unis : KZK Productions, FX Productions, Sony Pictures Television, Bluebush Productions, Gotham Music Placement.

- Desperate Housewives*. 2004-2012. Série télévisée. Création de Marc Cherry. États-Unis : Cherry Alley Productions, Cherry Productions, Touchstone Television, ABC Studios.
- Dexter*. 2006-. Série télévisée. Création de James Manos, Jr. États-Unis : Showtime Networks, John Goldwyn Productions, Colleton Company, Clyde Phillips Productions.
- Diva*. 1997-2000. Série télévisée. Création de Michelle Allen et Jean-Claude Lord. Réalisation de Bruno Carrière et Jean-Claude Lord. Québec : Sovimage.
- Extras*. 2005-2007. Série télévisée. Création de Ricky Gervais et Stephen Merchant. États-Unis et Royaume Uni : British Broadcasting Corporation (BBC) et Home Box Office (HBO).
- Fortier*. 2000-2004. Série télévisée. Création de Fabienne Larouche. Réalisation d'Érik Canuel et François Gingras. Québec : Aetios Productions.
- In treatment*. Série télévisée. Création de Rodrigo Garcia. États-Unis : Closest to the Hole Productions, Home Box Office (HBO), Leverage Management.
- Jasmine*. 1996. Série télévisée. Création de Jean-Claude Lord. Réalisation de Jean-Claude Lord. Québec : Bloom Films.
- Kojak*. 1973-1978. Série télévisée. Création de Abby Mann. États-Unis : Universal TV.
- Lance et compte*. 1986-. Série télévisée. Création de Réjean Tremblay et Louis Caron. Réalisation de Richard Martin et Jean-Claude Lord. Québec : Claude Héroux communications.
- La Vie, la Vie*. 2001-2002. Série télévisée. Création de Stéphane Bourguignon. Réalisation de Patrice Sauvé. Québec : Cirrus Communications.
- Les belles histoires des pays d'en haut*. 1956-1970. Téléroman. Création de Claude-Henri Grignon. Réalisation de Bruno Paradis, Ferdand Quirion, Yvon Trudel. Québec : Société Radio-Canada.
- Les Filles de Caleb*. 1990-1991. Série télévisée. Création de Fernand Dansereau. Réalisation de Jean Beaudin. Québec : Cité-Amérique.
- Les Invincibles*. 2002-2005. Série télévisée. Création de François Létourneau et Jean-François Rivard. Réalisation de Jean-François Rivard. Québec : Casablanca Productions.
- Les Orphelins de Duplessis*. 1997. Série télévisée. Création de Jacques Savoie. Réalisation de Johanne Prigent. Québec : Ciné Télé Action.

Lobby. 1996. Série télévisée. Création de Michelle Allen et Normand Canac-Marquis.

Réalisation de Jean-Claude Lord : Sovimage.

Loft Story. 2001-2002. Téléréalité. Création de John de Mol. France : Productions Endemol.

Lost. 2004-2010. Série télévisée. Création de J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof.

États-Unis : ABC Studios, Touchtone Television, Bad Robot, Grass Skirt Productions.

Madmen. 2007-. Série télévisée. Création de Matthew Weiner. États-Unis : Warner Bros,

Silvercup Studios, Lionsgate Television.

Minuit le soir. 2005-2007. Série télévisée. Création de Pierre-Yves Bernard et Claude

Legault. Réalisation de Podz. Québec : Zone 3.

Miséricorde. 1994. Série télévisée. Création de Réjean Tremblay et Fabienne Larouche.

Réalisation de Jean Beaudin. Québec : Néo Films.

Modern Family. 2009. Série télévisée. Création de Steven Levitan et Christopher Lloyd.

États-Unis : Levitan et Lloyd, 20th Century Fox Television.

Omerta. 1996-1999. Série télévisée. Création de Luc Dionne. Réalisation de Pierre Houle.

Québec : SDA Productions.

Oz. 1997-2003. Série télévisée. Création de Tom Fontana. États-Unis : Levinson, Fontana

Company, The Rysher Entertainment.

Passe-Partout. Émission jeunesse. Création de Laurent Lachance. Réalisation de François

Côté, Jean-Pierre Licioni, Gabriel Hoss, Yves Michon. Québec : Ministère de l'Éducation du Québec, JPL Productions.

René Lévesque. 1994. Série télévisée. Création de Clément Perron. Réalisation de Roger

Cardinal. Québec : Ciné Télé Action.

Rumeurs. 2002-2008. Série télévisée. Création d'Isabelle Langlois. Réalisation de Pierre

Théorêt. Québec : Sphère Média Plus.

Scoop. 1992-1995. Série télévisée. Création de Réjean Tremblay et Fabienne Larouche.

Réalisation de George Mihalka et Johanne Prigent. Québec : SDA Productions.

Sex and the City. 1998-2004. Série télévisée. Création de Darren Star. États-Unis : Darren

Star Productions, HBO Original Programming, Warner Bros Television.

- Shehaweh.* 1993. Série télévisée. Création de Fernand Dansereau. Réalisation de Jean Beaudin. Québec : Production du Cerf.
- Six Feet Under.* 2001-2005. Série télévisée. Création de Alan Ball. États-Unis : Home Box Office, The Greenblatt Janollari Studio, Actual Size Films, Actual Size Productions.
- South Park.* 1997-. Série télévisée. Création de Trey Parker, Matt Stone. États-Unis : Comedy Central, Braniff, Comedy Partners, South Park Studios.
- Spin City.* 1996-2002. Série télévisée. Création de Gary David Goldberg et Bill Lawrence. États-Unis : Dream Works SKG, Lottery Hill Entertainment, Ubu Productions.
- Star Trek.* 1966-1969. Série télévisée. Création de Gene Roddenberry. États-Unis : Desilu Productions, Norway Corporation, Paramount Television.
- The Bionic Woman.* 1976-1978. Série télévisée. Création de Kenneth Johnson. États-Unis : Harve Bennett Productions, Universal TV.
- The Confession.* 2011-. Série télévisée. Création de Kiefer Sutherland. États-Unis : Digital Broadcasting Group (DBG), MRB Productions, Maggie Vision Productions.
- The Invaders.* 1967-1968. Série télévisée. Création de Larry Cohen. États-Unis : Quinn Martin Productions (QM).
- The Office.* 2005-2013. Série télévisée. Création de Greg Daniels, Ricky Gervais, Stephen Merchant. États-Unis : Reveille Productions, NBC Universal Television, Deedle-Dee Productions, Universal Media Studios, Universal TV.
- The Shield.* 2002-2008. Série télévisée. Création de Shawn Ryan. États-Unis : Fox Television Network, Sony Pictures Television, Barn Productions, 20th Century Fox Television, Columbia TriStar Television, MiddKid Productions.
- The Simpsons.* 1989-. Série télévisée. Création de Matt Groening. États-Unis : Gracie Films, 20th Century Fox Television, Curiosity Company.
- The Sopranos.* 1999-2007. Série télévisée. Création de David Chase. États-Unis : HBO Original Programming, Brillstein Entertainment Partners, Park Entertainment.
- The Walking dead.* 2010-. Série télévisée. Création de Frank Darabont. États-Unis : AMC Studios, Circle of Confusion, Darkwood Productions, Valhalla Motion Pictures.
- Tout sur moi.* 2006-2011. Série télévisée. Création de Stéphane Bourguignon. Réalisation de Stéphane Lapointe. Québec : Cirrus Communications.

Tribu.com. 2001-2003. Série télévisée. Création de Michelle Allen. Réalisation de Phil Comeau et François Bouvier. Québec : Sovimage.

Tu m'aimes-tu ? 2012. Série télévisée. Création de Frédéric Blanchette. Réalisation de Podz. Québec : Zone 3.

Twin Peaks. 1990-1991. Série télévisée. Création de Mark Frost et David Lynch. États-Unis : Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment, Twin Peaks Productions.

Unité 9. 2012-. Télérroman. Création de Danielle Trottier. Québec : Aetios Productions.

Urgence. 1995-1997. Série télévisée. Création de Réjean Tremblay et Fabienne Larouche. Réalisation de Michel Poulette : Les Productions Prima.

V. 1983-1985. Série télévisée. Création de Kenneth Johnson. États-Unis : Blatt-Singer Productions, Warner Bros Television.

Weeds. 2005-2012. Série télévisée. Création de Jenji Kohan. États-Unis : Lions Gate Television, Tilted Productions, Weeds Productions.

Willie. 2000. Série télévisée. Création de Jean Beaudin, Claude Paquette, Marcel Sabourin. Réalisation de Jean Beaudin. Québec : Avanti Ciné Vidéo.

Films

American Beauty. 1999. Film. Réalisation de Sam Mendes. États-Unis : DreamWorks SKG, Jinks/Cohen Company.

A nightmare on Elm Street. 1984. Film. Réalisation de Wes Craven. États-Unis : New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, Elm Street Venture.

Fatal Attraction. 1987. Film. Réalisation d'Adrian Lyne. États-Unis : Paramount Pictures.

Friday the 13th. 1980. Film. Réalisation de Sean S. Cunningham. États-Unis : Paramount Pictures, Georgetown Productions, Inc. Sean S. Cunningham Films.

Ghostbuster. 1984. Film. Réalisation de Marc Richards. États-Unis : Filmmation Associates, Tribute Broadcasting Company.

Gremlins. 1984. Film. Réalisation de Joe Dante. États-Unis : Warnos Bros, Amblin Entertainment.

- Halloween*. 1978. Film. Réalisation de John Carpenter. États-Unis : Compass International Pictures, Falcon International Productions.
- Karaté Kid*. 1984. Film. Réalisation de John G. Avildsen. États-Unis : Columbia Pictures Corporation, Jerry Weintraub Productions, Delphi Films.
- Not without my daughter*. 1991. Film. Réalisation de Brian Gilbert. États-Unis : Pathé Entertainment, Ufland.
- Poltergeist*. 1982. Film. Réalisation de Tobe Hopper. États-Unis : Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), SLM Production Group.
- Presumed Innocent*. 1990. Film. Réalisation de Alan J. Pakula. États-Unis : Warnos Bros, Mirage.
- Psycho*. 1960. Film. Réalisation d'Alfred Hitchcock. États-Unis : Shamley Productions.
- Rambo II*. 1987. Film. Réalisation de George P. Cosmatos. États-Unis : Anabasis N.V.
- Rocky*. 1979. Film. Réalisation de John G. Avildsen. États-Unis : Chartoff-Winkler Productions, United Artists.
- Rocky IV*. 1985. Film. Réalisation de Sylvester Stallone. États-Unis : United Artists, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Scream*. 1996. Film. Réalisation de Wes Craven. États-Unis : Dimension Films, Woods Entertainment.
- Terminator*. 1984. Film. Réalisation de James Cameron. États-Unis : Hemdale Film, Pacific Western, Euro Film Funding, Cinema 84.
- The Entity*. 1982. Film. Réalisation de Sidney J. Furie. États-Unis : American Cinema Productions.
- The Graduate*. 1967. Film. Réalisation de Mike Nichols. États-Unis : Lawrence Turman, Embassy Pictures.
- Wall Street*. 1987. Film. Réalisation d'Oliver Stone. États-Unis : 20th Century Fox Film Corporation, American Entertainment Partners L.P., Amercent Films.
- Weird Science*. 1985. Film. Réalisation de John Hughes. États-Unis : Universal Pictures.
- When a stranger calls*. 1979. Film. Réalisation de Fred Walton. États-Unis : Colombia Pictures Corporation, Melvin Simon Productions.